فنـون تشكيليّة

حوار الخامات وولادة الأثـر في تجـربـة سـامي بن عـامـر التشكيليّـة

رياض بن الحاج صالح
باحث، تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامي بن عامر، هو من مواليد 1954 بصفاقس، فنان تشكيلي وأستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، متحصّل على الإجازة في الفنون التشكيلية بالمعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس، وعلى دكتورا مرحلة ثالثة اختصاص فنون تشكيلية، نظري وتطبيقي، بجامعة باريس1 «بنتيون سربون»، وعلى التأهيل الجامعي في الفنون التشكيلية، (جامعة تونس). أقام العديد من المعارض الفردية والجماعية داخل تونس وخارجها.

الموادّ والخامات :

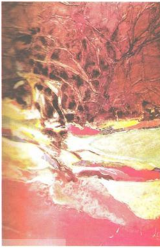
إن التجربة التشكيلية للأستاذ والفنان سامي بن عامر توقفنا أمام احتضان توالدي غزلي للمادة والأثر، فبالمادة يبني الأثر، ومن رحم الأثر يتوهج الفعل لينفتح في خصوبة حسيّة رابطة لحدي الخيط الجامع بين الوعي وعدمه، إذ أن بن عامر يقول : «أحاول إبراز ما كمن في مادة خصبة ولود. تقتفي تجربتي التشكيلية إثر حدث أثيره ضمن سياق إبداعي، أعمل على أن تمتزج فيه الصدفة بالضرورة وأن ينصهر فيه الجسد والفعل في المادة وأن ينضم فيه العقل إلى الحواس، وأن يتفاعل فيه الوعي واللاوعي وأن يبرز فيه الخيال والحل». يقيم بن عامر عمله إذّاك على جملة من التجدليات تنم عن وعي حصيف يرتهن فيه لعمل مدروس، تضمّخ فيه بعبق المادة ليفوح الأثر بعبير الخامة من ثنايا الفعل فيتحسّس إثره فنّه ويستشرفه زاجّا بالمتلقي في غياهب لوحاته، ولعلّ ذلك ما اقتضى منه أن يؤسس لعلاقة تواشج.

يعمد بن عامر إلى التأليف بين مواد وخامات متنوعة وهجينة يزاوج بينها في مؤالفة غزلية خالقا مهادنة للمادة في رحم تشكيلات المسطح الذي يأبى التسطّح، ليغدو المقعّر، والمحدّب، والأملس، والأحرش... متنافرات هجّنها عبر سفر المضاجعة في سفور المادة التي تعرّت بعد أن غازلها، فطاوعته عبر ما اكتنزه من سلطة الإقناع والترويض بموادِه التي تخيرها وارتآها. تتجلّى أعماله عبر أداة لا تحيد عن ناموس متضاداته القائمة بين الشطب والحك والمسح... فمن تسنّن القلم المكسور، وصلابة السكين، وطراوة الإسفنجة يخلق الفعل ويبنى الأثر عبر أدواته المختارة، ومن رحم التناقض يولد الأثر.

فبأضدادها تعرف الأشياء...، هكذا ينجز بن عامر الأثر عبر ما اكتنزه من عبقرية وإبداع، إذ أن تلكم الأخيرة من ملكات التميّز وذلك ما ينوّه به الباحث «كالفن تايلور» الذي أطلق مؤتمرات جامعة «يوتا» لدراسة الإبداع ونوّه بأول مستوياته وهو المستوى التعبيري وجوهره هو التعبير المستقل، يقول : إن ما يميز النابغين في هذا المستوى من الإبداع هو صفتا التلقائية والحرية. وإن لبن عامر في تجربته من ذلك لشأنا ونصيبًا، إذ يعمد من خلال لوحاته إلى التحرّر من سطوة تكرار المادة والأداة ليتحرّر من تلابيب المجترّ، فلا يعيد ذاته بل يعمد إلى تطويع ما اكتنزه من أساليب وتقنيات شادّا المتقبّل عبر رحلة التّجوال بين ثنايا التركيبة في سفر بين المتأني المتبصّر، والمهرول المذعور والراكض المسرع، والمتمهّل المتأمّل في هرمونية بصرية، مما يجعل من جميع عناصر العمل الفني تتضافر لتقدم الانطباع أو اللذّة التي يتلقّاها المتأمل للعمل ككلّ. فهي تعمل في حركة جدلية لتقدّم في النهاية ما يمكن أن يتلقّاه المتأمّل وفقا لثقافته وبيئته وتكوينه العام ورؤيته وحالته النفسية... ذلك أن «للعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعا حسّيا يتّصف بالتماسك والانسجام من ناحية، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى» (1). لئن كان بن عامر يتعامل ويتلاعب بخاماته وعبرها فإنه لا ينفك يحمّلها أبعادا دلالية عميقة. يقول «كلايف بل» : «(...) إن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة رقم 1



Transe de couleurs,
Technique mixte et collage, 1999

الصورة رقم 2

Intra terrestre, Technique mixte sur bois.
93 x 93cm, 2007

الأشكال إذ تنتظم وتجتمع وفقا لقوانين معيّنة مجهولة وغامضة، تحرّك مشاعرنا فعلا بطريقة معينة. وإن مهمة الفنان هي أن يجمعها وينظمها بحيث تحرّك مشاعرنا. هذه التجميعات والتنظيمات هي ما أطلقت عليه على سبيل التيسير. . . اسم «الشكل الدال» (2). فسرّ عظمة اللوحة تكمن في قدرتها على تجميع الشكل وتنظيمه وفقا لقوانين معينة بحيث تحرك مشاعرنا تجاهها. ومن الضروري أن يشتمل العمل الفني العظيم على العناصر الشكلانية الدالة، والتعبيرية التوصيلية في نفس الوقت. فالأشكال تنعش ذاكرتنا المليئة بالأشكال المشابهة كالدوائر والمثلثات والمربعات وغيرها ؛ هذه الأشكال لها رمزية تعبيرية، توصيلية، أقوى من مجرّد المحاكاة الشكليّة التقليدية للعناصر والأشكال كما هي في الوقع، وإن تكن غير مباشرة في بعض الأحيان (3). وإن ذلك ما تبينه الصورة رقم 1 للعمل «Transe de couleurs» والصورة رقم 2 للعمل «Intra terrestre»

ويولي بن عامر أهمية كبرى للمادة إذ هي جوهره العيني أو جسمه، وبدونها يكون العمل الفني هزيلا خاويا» (4) ويبدو متمكنا من تخيّر مادته (التي تهمس له) كالمادة الملونة وأوراق الجرائد. . . تلك التي يتخيّرها فيدمجها في تكويناته جامعا في ذلك اعتبارات عدّة منها أنه يكون «مضطرّا إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد، وإلى تفهم عمله بناء على ذلك» (5)، فالمادة لها حضورها. كما أن إدراكه لنوع المادة يجعله قادرا على استنفاذ جميع امكانياتها وعدم الوقوع في انخرام الملاءمة بين المادة والموضوع، والغرض المطلوب منه. كما أن التخيّر الجيد للمادة يجعله مساهما في تحقيق الفكرة والاستكانة للشكل الولّاد، فالشكل يأتي متفاعلا مع المادة، ويكون قابلا لتعدّد القراءات والتأويلات، يعلن عن «شكلها الخالص يبعث ويولد ويشيع أشكالا جديدة» (6). وعلى هذا الأساس تصبح هذه المواد مواد ولّادة تبنى من لدنها نظائرها إذ «أن مادة فن ما ليست معطى ثابتا أو مكتسبة دائما : فهي منذ بدايتها تحوّل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتجدّد» (7)، فخيار الشكل بهذا المنحى يكمن في تخيّر المادة، ذلك أن المادة تستدعي الفنان وتحمل في طياتها نداء عميقا تبثّه في المتفرج ليتفاعل معها ومع الإبداع الذي شكّلته لتتسنى من ثم الصورة في حضور جمالي مؤسسة لعلاقة جوهرية بين كليهما. فالعمل الفني ينتظم في صورة حتى وإن كانت الصورة يعوزها الانتظام، لتغدو الفوضى معه أحيانا أساس البناء، وليغدو الأثر وسيلة لإيصال الأفكار عبر مجرّد تنظيمات شكلانية، لكن الأهم أن يكون الإثنان معا.

إن بن عامر يؤكد حتى من خلال عناوين لوحاته على مضامين خاماته المعتمدة من خلالها المادة المتراكمة السميكة ويغدو الخلط والكثافة والطبقات المنتجة عناوين نهاية مخاض التجربة، فتعنون اللوحة تثبيتا لهوية ميلادها.

مرحلة المخاض :

يعمد سامي بن عامر إلى اختيار أدواته وخاماته بناء على هدفه أو مقصده الفني وليس العكس. معنى ذلك أنه يحدّد الفكرة أولا ومن ثمّة يفكر بالتقنية المناسبة لتنفيذ الفكرة. إذن، فالقصد سابق للتقنية وليس العكس. ينطوي العمل معه على أبعاد ماديّة وذهنيّة جماليّة، يستثير بها بصر المشاهد وبصيرته، ويحاول بن عامر أن يباشر تجربته عن طريق خبرته الذاتية وفهمه ووعيه بمعطيات المكان والزمان، ومن ثمة الاستخدام الواعي للأدوات الفنية، فعملية الإنشاء عنده إنما ترتبط حتما بعلاقة تلازمية بين الفكر واليد. فالفنان من خلال مخاض البحث، إنّما يهب جسده للعالم ضمن رحلة البحث فيحرّر نفسه ضمن عملية الممارسة، وإن ذلك ما يحقّق تلك العلاقة التلازمية التي أشار إليها «هنري فوسيون» حيث قال : «الفكر يحرّك وينميّ اليد واليد تنمي الفكر . . .فاليد تساعد الإنسان على امتلاك الأفق، الوزن والكثافة والعدد، وتخلق

الصورة رقم 3

Symbiose, Technique mixte sur carton, 24.5 X 54cm, 2007

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

عوالم جديدة، وتترك آثارها في كل مكان. . . وتساعده ليمتد في الزمان والمكان» (8).

وعلى هذا الأساس فإن التأكيد على أهمية العمل إنما هو تأكيد على قيمته ضمن سيرورة وصيرورة إنشائه انطلاقا من تتبع جميع أطوار العملية الإنشائية التي يأتي فعلها جسد الفنان متماهيا مع فكره، ذلك أنّه «بمجرد أن يهب الرسام جسده للعالم فإنه يغير العالم بالرسم» (9). وبالتالي فإن بن عامر بهذا المنحى إنما يطلق جسده للعالم واهبا إياه ضمن بقية الموجودات الأخرى ليصبح جزءا من هذا العالم، وجزءا من موجوداته، يتحسّس آثار ونبض الحياة في الجماد، ليغدو جسده سابحا في اللاّمحدود ضمن برازخ الوجود، يكون الجسد فيها زئبقي الشكل متصيّدا للمعنى من اللامعنى، إذ بمجرّد أن يمسك بمادته التي يسمع صداها فإنّه يعيد تشكيلها ليجعل من الصوت الخافت في شكله الهيولي عاليا في سماءات التشكّل، لأن أي عنصر من عناصر الأثر ليس له وجود إلا في التكامل الحاصل بين جميع مكوّناتها وضمن العلاقات القائمة بينها فـ «للعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعا حسيا يتّصف بالتماسك والانسجام من ناحية، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص يعبّر عن حقيقة روحية من جهة أخرى» (10).

لئن وظّف بن عامر جملة من الخامات إلا أنّه لم يركّز على المستوى المادي فحسب بل جعل من الحاوي يكشف عن مضمون محتواه، في تضافر مع التعبير ليقدم الانفعال الجمالي والمعاني والأفكار، خاصّة أن العمل الفني معه هو بمثابة ثمرة لعملية منهجية ذاتيّة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته. فهذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمنيا يجعل منه موجودا حياً تشيع فيه الروح. ومعنى هذا أن الأثر الفني لابد أن يصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة ابتداء من الساكن وتحقق الزماني ابتداء من المكاني، وهنا يستعين الفنان بأساليب الايقاع والتنظيم والتناسب من أجل

الصورة رقم 4

Virginité, technique mixte sur bois, 90x 120cm, 1991

الصورة رقم 5

Fœtal, Technique mixte sur bois, 100x100cm, 2006

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرض ضرب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدد في الأشكال أو الحركات والصور.

الأثر الولّاد :

يؤكد سامي بن عامر انتماءه إلى المحلي ضمن العالمي والكوني، فتتبّع حبكة اللوحات المبثوثة في أعمال الرّجل تجعلنا نتيه بين ثنايا المنسوج المباح والمنتظر، إذ إنه خلافا لتفاعلات مادته وخاماته وتقنياته التي أتت ولاّدة متفاعلة في ما بينها فإنّنا نجد التركيبة أيضا التي أحكم إجهاضها في ولادات تنتظر ناقوس ولادتها، أو هي قيصريّة قبل الأوان يخرجها عنوة مما جعله يرتئيها سبيلا لينحت بها تشكيلات جديدة في الكتلة والحجم والملامس ناهيك عن اللّون، نجد أيضا (الثراء) في الألوان فمن خلال استقراء تجربة الرجل نلحظ أنّه قد اعتمد على الزخم في الألوان ضمن استعماله للألوان الحارة والباردة، ناسجا من خلالهما جدلية الصراع الدموي والمهادنة المتوجسة في تضافر استعمال القيم الضوئية الأبيض والأسود، هذا من ناحية ثم ما يلبث في فترة لاحقة أن يتحوّل ويخبو ذلك الزخم. وما تلبث أن تفتر تلك الطفرة فإذا هي توجّه اقتصادي تقشّفي لوني مما يجعل التجربة ولاّدة للون والعكس كذلك. هذا من ناحية أما من ناحية أخرى يمكن أن نلاحظ أن بن عامر في بعض فترات تجربته يعمد إلى أن تكون عناوين لوحاته مشتقّة من نفس السجل والقاموس اللفظي لتبيت بمثابة التيمات الولادة لاستقراء جديد، إذ يبني عليها الرجل أعماله فيغدو العنوان ذا أبعاد إيحائيّة دلاليّة. نجده أحيانا مؤكدا على الأبعاد الروحية وهذا ما تؤكده عناوين بعض لوحاته «Physique» «Voie spirituelle» «Champ d'énergie».

تأتي العناوين متواترة ومتماهية مع هذا السياق، أما في أحيان أخرى فيأتي السجلّ المستعمل مؤكدا على المادة والخامة والفعل من قبيل Densité» «Entremêlées» «accumulation» «strates»» «Surface fouillée» فتجرّ الرجل في أعماله ضرورات عدة من بينها ضرورة الفعل والتشكيل للمواد والخامات

الصورة رقم 6

Voie spirituelle, 100 x 100cm, Technique mixte sur bois, 2007

الصورة رقم 7

Méditation, Technique mixte sur bois, 30 x 30 cm, 2006

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

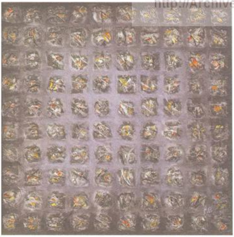
المعتمدة، وضرورة ثانية هي ضرورة الانتماء للعصر.
إن الخطاب البصري عند بن عامر لم ينح عن سياقاته المكتوبة، إذ أنه يأتي كشاهد على عصره يخلق الشكل، ويبني الأثر، فنجد لوحاته تأتي نابسة هامات أوهياكل قد جرّدها من كل براثن اللباس ليغدو التعبير فيها عن الإنسان المطلق حقيقة. صورة رقم 4 لوحة «virginité» 1991 ثم يأتي اللقاء تأكيدا على الإنسان، وعلى الخلق، في رمزه البكر من خلال اللقاء والتعارف وما تحمله من سمات وصل، فيغدو محمّلا الأرض بمعان متنوعة ذات أبعاد مادية ملمسيّة أو روحية جنينية، فمن البكارة ومن التعارف ضمن مرحلة العذريّة والبكارة في هندسة الأرض وتراكيبها وهاماتها ينبثق الخلق لتفض البكارة وليتخبّط الجنين، وهذا ما توضحه الصورة رقم 5 للّوحة «Fœtal» لسنة 2006 فهي معبرة عن صراع المادة واللون وعن صراع الشّكل ضمن رحلة التكوّن الجنينية، يربطها بن عامر بتيمات وصل أحكم فيها الجمع لخيطها الواصل بين كل تلكم الأخيرة. فمن رحم الجنين ينطلق خيط برتقالي رهيف ليخطو خطواته حائكا ناسجا سابحا بين بقية أرجاء اللوحة.

وبالتالي يأتي الأثر نبراسا للانفتاح والتوالد، ويغدو نافذته التي يطل منها علينا بتواشجات الوعي واللاوعي يفتح من خلالها لإعادة بناء رؤية جديدة للكون والوجود تنطلق من ذات الفنان لتستقل اللوحة في ذاتها وعبر ذاتها، ناحية بذلك لاستدعاء واستفزاز المتلقي للبحث والتأويل. إذ أننا في تتبع الحبكة التشكيلية لتجربة الرجل نلحظ اعتماده على مزاوجة غزلية بين التلقائية ضمن عفوية الفعل وسرعة الأداء، وبين الاتزان ضمن الدقة والصرامة في البناء. يتضح ذلك مثلا من خلال الصورة رقم 6 لوحة «Voie spirituelle» كذلك الشأن مع اللوحـــة رقم 7 «Méditation». ومن خلال كلتا اللوحتين نلحظ الاستناد إلى اعتماد الإطار الذي عمد فيه إلى الدقة والتأني والنظام والقياس، وهذا ما يتنافى مع بقية التركيبة التي جاءت متوسطة بقية المحمل، ليجعل من اللوحة مرتهنة إلى ثنائتي النظام وعدمه،

الصورة رقم 8

Interligne 1, Technique mixte sur toile, 100 cm x 160 cm, 2005

الصورة رقم 9



Multiple, Technique mixte sur toile, 100x100cm, 2007

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدقة والتلقائية، التأطير والانفتاح ليغدو الأثر بذلك (نافذة جديدة) وملاذا عبر ما لتلك الأخيرة من عناصر مشابهة شكلانية تنحو صياغة تشكيلية تتعدى مستوياتها المادية لتصبح فسحة تأمل في رحاب الروحي تتنصّل من مناص المعتاد نحو الانفتاح والتحرر، كما يعمد بن عامر إلى معاودة صياغة التشكيل دون أن يكرّر نفسه إذ يتولّد الأثر من رحم الأثر. هذا في مستوى أول. كما نلحظ أن الرجل قد يعتمد أحيانا طريقة التأطير كما في الصورة رقم 8 عمل بعنـوان « Interligne ». الذي سعـى من خلاله إلى توشيح مساحة لوحته بإطار احتل من اللوحة ثمنها تقريبا وجعل من هذه المساحة توشّح بأشكال هندسية اتخذت من المربع هيكل بنائها، تتشابه من حيث الشكل وتتنافر من حيث البناء، تشد المشاهد لتدفع به نحو وسط اللوحة التي جاءت نابسة بأشكال كتابات قام بن عامر فيها بمحاولة تفكيك الكتابة ومحوها، حيث لم يتبقّ منها سوى الأثر الذي بات يعلن بحد ذاته عن معنى جديد. فبن عامر يمحو الكتابة ويعيد تفكيكها ثمّ كتابتها فمحوها وكتابتها، ليسعى إلى إعادة صياغة كتابة جديدة يكون من خلالها سابحا بين برازخ الوجود في تأمل المتبصّر الحالم الغائص في المادي والروحي والساكن. إنّه السابح بين سماءات الأرض ووهادها، الرابض، الجالس، المهرول، المتمهّل في سفحها. فمن الأرض ينطلق وإلى الأرض يعود بلغة العاشق الحالم المتبصّر المستكشف الماسك المتلاعب بخيط الوعي وعدمه، ليأتي الأثر من ثم منفتحا على الأثر ولتطلّ بنية الإطار على الإطار. فمن الوحدة إلى التعدّد كما توضّحه الصورة رقم 9 لوحة بعنوان «Multiple» فتكون الأبعاد ذات شكل المربع مجالا لإعادة التأويل والاستقراء فينجز عملية البناء والتوالد.

● صور المقال وفّرها الكاتب.

الهوامش والإحالات

1) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر - القاهرة، ص 32.

2) نوبلر ناثان، حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، بغداد- دار المأمون، 1987، ص 33

http://www.artcyclopedia.com (3

4) جيروم ستولنيتز، النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، 1980، ص327

5) جان برتليمي بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، 1971.

6) FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p.54

« Car la matière d'un art n'est pas une donnée fixe, acquise pour toujours : dès ses débuts, elle est transformation et nouveauté… »

7) FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p.52

« Ainsi leur forme, toute brute, suscite, suggère, propage d'autres formes… »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

8) FOCILLON Henri, La Vie des Formes, Éditions P.U.F., 1970, p.128

« L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. (…) Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte... Educatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps. »

9) MERLEAU PONTY Maurice, L'œil et l'Esprit, Éditions Gallimard, 1964, p.16

«C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. »

10) ابراهيم زكريا, مشكلة الفن, مكتبة مصر- القاهرة, ص32

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«نجا المهـــداوي»
الفـنّ أَم الفنـــون ؟

حاتم النقاطي/شاعر وجامعي، تونس

■ هل المعـاصرة خطـاب التداخـل بيـن الفنـــون ؟ وهل يمكن للفن التشكيلي العربي أن ينفتح على فنون القول كالشعر والرواية؟ لعل الفنـان التونسي التشكيلـي «نجـا المهـداوي» (1937) أحد المبدعيـن العرب الـذي حـاول أن يعبر عن هــذا الانفتاح على الفنــون لتلتقي في خطاب تلقّ يمكّنها من التحاور.

فكيف يمكن لنا أن نعاين محاولته التشكيلية في حوارها مع فنها الأصلي وفي محاورتها لباقي الفنــون ذات الحضــور الشعري والسردي؟

في المكان أو في التقاء الفنون :

في سلطة - الفضاء / مكانية الفنون

لعلّ التقاء رجاء عالم، كمنتجة للنثر وفنون خطابه، بخطوط المهداوي» ورسومه في «مراتب العشق» (1) ضرب من ضروب إشباع العين بالمكان. إنّ الأدب هو لغة الفضاء (Espace) حيث المكان (lieu) ينادي العين مثلما ينادي السواد المعنى . ففي عمق الشعور بخطاب يحتل مساحة قابلة للتأويل تظهر حاجتنا للوعي بالموجود الفني، لعلها مغامرة البحث عن تقارب في ذاك الانتماء للفضاء ؛ «إن ما يجعل الرسم فنا فضائيا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمساحة، بل لأن هذا التشخيص، نفسه، يتم ضمن مساحة أخرى هي مساحة الرسم المميزة له، والهندسة هي فن الفضاء بإطلاق، لكن الهندسة لا تتحدث عن الفضاء، بل ربما كان الأصوب أن نقول إنها تجعل الفضاء يتحدث، من أن نقول إن الفضاء هو الذي يتحدث من خلالها، أو يتحدث عنها (بحكم أن كل فن من الفنون يسعى إلى خلق تشخيصه الخاص به). فهل نجد في الأدب الفضائية نفسها التي نجدها في فن الرسم وفي الهندسة أم نجد فيه فضائية شبيهة بفضائية فن الرسم ؟ أعني فضائية تكون فاعلة لا منفعلة، ودالة لا مدلولا عنها وإيجابية لا سلبية؟ يبدو لي ذلك أمرا ممكنا، ومن دون مغالاة، فنحن نتبين في الأدب، أولا، فضائية ربما جاز لنا أن نعتبرها أولية أو بسيطة، وأعني بها فضائية اللغة نفسها. فالملاحظ أن اللغة غالبا ما تبدو، بطبيعتها، أكثر اقتدارا على «ترجمة» العلاقات الفضائية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أي نوع آخر من العلاقات (وإذن من أي نوع آخر من الوقائع)، مما يجعلها تتوسل العلاقات الأولى رموزا واستعارات تعبر بها عن العلاقات الثانية، أي أن ذلك يؤول باللغة إلى تفضي كل شيء، أو معالجتها معالجة فضائية»(2). وقد تكون اللغة هي التي تجعل المرئي ماثلا لذاك التأويل الممكن أو هي ذاك القول أو المكتوب الذي يجمع شتات الرؤية. إن الحيّز يدعو الفنون إلى الكيان وفيها يلتقي الأديب بالرّسام مثلما يلتقي الشّاعر المعاصر بالمكان، إذ لا وجود للمعنى إلا ضمن هذا الفضاء. إننا أمام ذاك التفاعل المزدوج بين فنّين وجدا في عين الملتقّي حوارهما. هي دعوة للخيال للدخول في متاهات المعنى بحثا عن الذات ولحظات تأسيسها الجديد للموضوعات حيث يكون إدراك الملتقى للعمل الفني مجال تحويل للمؤمّل وللمنتظر أو هو المعنى الآخر لبناء ذاك التعيين الممكن للأثر: «وأمّا إذا حوّل الأدب السّردي- أعني إذا حول الحيز الماثل فيه - من مجرد التمثل الذّهني لدى القراءة أو أثناءها، إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملتقط بالبصر، فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيز من تمكّن. ولعل الشيء الذي جعل من فن الرّسم (فنّا للحيز)، ليس لأنه يمنحنا ضربا من الاستحضار للامتداد، ولكن لأنّ هذا الاستحضار نفسه إنما ينجز عبر الامتداد، أي عبر امتداد آخر يكون هو، بخصوصية، امتداده. . . حقا، إن الرسام لا يستطيع أن يبدع خارج الحيز، فمن دون حيّز يموت الفنان لكن هل يستطيع الأديب، هو أيضا، أن يكتب خارج الحيز؟ بل هل يستطيع أحد الحياة دون الحيز؟ أوَليس الحيز هو حياة الأديب، ومضطرب خياله، ومجال آماله، ومنتهى أحلامه؟ إن الكاتب لا يفعل شيئا غير الحلم داخل الكتابة. ولا يستطيع أن ينجز أيّ كتابة خارج هذا الحلم(3). هي الحداثة الفنّية تجعل من الفنّ لغة الانفتاح حيث لغة الوجود في النفي للثبات انتصارا للمغامرة، وحيث خطاب الجدة والاضافة هو ذاك المكان في محاولة ندائه للعين لتأكيد التقاء الفنون داخله يعانق الأدب الرسم نابذا كل حدود الفرقة. لعلها حداثة يتداخل فيها الحرف المتشكّل على الورق بالكلمة الملفوظة من صاحبتها. هي محاولة لإلغاء الحدود ما بين فضاء السّرد المنطوق وما بين فضاء الحروف.

لعلّها شعريّة تحوّل القول وسرديّته كخطاب قوامه السّماع إلى قراءة تشكيلية عمادها الحروف والتّشكيل.

فنّ الخطّ : الانفتاح على الفنون :

أ – التعلّم مدخل للفنون :

إنّ التعلم يظلّ تلك القدرة التي يهبها المعلّم للمتعلّم ليعرّفه مجاهل الأشياء. ولعلّ فنّ الخط العربي هو ذاته بحاجة لتلك الروح الأولى.

«يمنح المعلّم تلميذه الجديد «عجينة» يخبزها وفق ذوقه ليعطيها انطلاقة جديدة»(4) هي الانطلاقة التي ستمكّن المتعلّم من معرفة المطلوب منه وتجريب ذاته بالتوجّه إلى عالم الإبداع الفني حيث الخيال والإضافة، ففي فنّ الخطّ تبدأ رحلة المتعلّم مع القلم ومع خطّ أولى الحروف والأشكال. إنّه يحاور ذاته مثلما يحاور العالم عبر وعي بالمكان فيبدع عبر تجريب حضور يده في الفضاء ليحاور عين متلقيه. ولعلّ فنّ الموسيقى مثل فنّ الخطّ يحتاج هو ذاته لذاك المعلم ليقرّبه من ملكة المتعلّم : فـ«للشعر والموسيقى نقاط اشتراك عديدة مع فنّ الخطّ. هذه العلاقة توجد أصلا في مستوى التعلّم، لاسيما في العلاقات القائمة بين طالب الموسيقى وأستاذه، بحيث يمكننا القول إنّ الكتابة بالنسبة إلى الخطّ هي تماما كالترقيم بالنسبة إلى الموسيقى»(5). لعلّها علاقة معلّم بمتعلّم داخل فنّين ينتميان إلى فضاء مرئي موحّد، ذلك أن الخطّ كان فنّا يعتمد تعلّم الأسطر وتوجّهها. كما أنه أيضا يعتمد تشكيل الحروف على بياض الورقة (6). هما فنّان يتوجّهان إلى العين لتتعلم القراءة وحذق الأصول.

ب السّطر والعين:

إنّ الخطّ يمرّ من اليد إلى السّطر ومن السّطر إلى الكتابة أي هو تشكّل للحرف عبر جملة من الخطوط

والأسطر المختلفة الهيئات والأشكال. هي بلاغة للخطوط وبراعة في التعامل مع الأسطر مما يكسب العمل الفنيّ تناسقا وبهاء يأسر النّاظر، وقد يكون فن الموسيقى هو ذاته يجد في الخطوط حضورا ضروريّا بحكم تقيّده بقوانين وضوابط مرئيّة نلاحظها ضمن سلّم موسيقيّ معلوم. إنّ الموسيقى فنّ سمعيّ زمانيّ ولكنّ بلاغته السّمعيّة تخفي وراءها قدرات بصريّة ذلك أن تعلّم الموسيقى لا يتمّ إلا بحذق أصولها المتخفّية في عين تقرأ السلّم الموسيقيّ وتنتعش به. ولعلّ القارئ الذكيّ لن يكون غير سامع ماهر لما كان تعلّمه من سطور مزدانة بالمقامات المرسومة.

فهل نحن مع لوحة فنيّة شكّلتها الخطوط وزيّنتها النّقاط ؟ إنّها لعبة السّواد والبياض تقرّب بين الفنون وتحيل القارئ إلى تصوّر آخر يقرّب بين سمعيّها وبين بصريّها: « كان فن الخطّ قد اعتُبر نقطة الوسط المثلى والملتقى الذي تتقاطع فيه الفنون. فهو - من حيث هو صورة- حركةٌ أي حياةٌ، وهو- من حيثُ هو عبارةٌ- موسيقى وزمنٌ وفضاء»(7). يبدو أنه فنّ إدراك الحياة في عمق تعاملها مع الوجود، ذلك أن فنّ الخطّ يحاول أن يكون الواحد في الكثرة أي ذاك الفنّ المتّصل بباقي الفنون. لقد كان «المهداوي» يستوعب المكان مثلما يستوعب الزّمان ليتوجّه للحياة ممارسة وانتشاء. لقد كانت اليد هي المنطلق ولكن العين كانت هي التي تتابع كل خطوطها لتكشف التقارب بين ذاك الذي تخطّه وبين سنفونيّات صوتيّة موسيقيّة لا يمكن الاحتفاء بها خارج ذات القراءة. وقد يكون حضورالرسم هو احتفاء بالمرئي وبالحياة وبفنونها المنفتحة على بعض(8).

في انفتاح السرديّ على التشكيلي :

الشفوي والتصويري

إنّ «المهداوي» يتنبه لهذه العلاقة بين الشفوي والتصويري فيحاول أن يستحضرها : «تحتاج علاقة اللّغوي بالتّصويري مزيدا من التّدقيق، فرحابة الفقه اللّغوي، و«الفقه البلاغي» قد تكون محرضة لبلاغة تصوير مخصوص، ولكن هل ساهمت البنية الشكلية لمقامات الحريري ومقوماتها البديعيّة والبيانيّة في توسيع «بلاغة» منمنمات الواسطي الذي عاش في القرن الثالث عشر، أم أن الإذعان الأساسي الذي كانت تنصت إليه عين الفنان هو «مشروطية التحريم» قبل مشروطية الشكل الأدبي الذي جاءت المنمنة لترافقه؟(9). يبدو أنه استحضار من جهة الإضافة حيث تصبح جدلية التّشكيل والسّرد غايتها الانخراط في هذا الواقع الجديد كواقع جمالي يستغلّ كل معطيات «الآن» الفنّية في توظيفها لقدراتها الرقميّة : «في الزّمن الثقافي المعاصر، أصبحت المنمنمة مكتفية بذاتها، بدليل أنّها تعرض في غالب الأحيان خارج تبعيتها الأصلية لنص مقامات الحريري، بل أضحت نماذج منها تزين أغلفة الكتب، فقطعت بذلك حبل سرّتها بالنصّ / الجسد الأصلي، وأضحت قراءة المنمنمة بمعزل عن نصّها المصاحب أمرا مستحدثا. وبدل أن تظل المقامة هي «المرجع» أضحى الواقع العربي هو المرجع الجديد في قراءة المنمنمة، أي تمّ حجب الصّلة بالنصّ و برؤية الحريري الكاتب، مقابل تحويل وجهة القراءة إلى استنطاق رؤية الواسطي الفنّان. ولكن هل كان الواسطي يرسم متّبعا رؤية الحريري، فيخضع لإملاءاتها، أم أنّه كان يتردّد بين رؤيته الشّخصيّة ورؤية كاتب المقامات (10)؟

الفن أَم الفنون؟

قد يكون هذا التّداخل بين الفنون أو هذه العلاقة العضوية بينها أو هذا التّنافذ بين ما هو سردي وبين ما هو تشكيلي يؤكد اهتماما بعمق «الفنّ»، كاشتغال على الإبداع، والإضافة فيتعانق المرويّ السّردي مع ما هو بصري تشكيلي متطوّر الإنتاج والتصنيع. يبدو أنّ الفنّ عند «المهداوي» انفتاح على مقتضيات جماليّة تعي التداخل بين الفنون مثلما هو اشتغال بتقنيات «رقمية» تغير وعي العين بصورة تلقيها للعمل :

«س: مصنّفك الفنّي «مراتب العشق» تجربة لافتة إذ أنه كان حوارا بين الفنون فلقد حاولت انطلاقا

من حوار بينك وبين الكاتبة السّعوديّة «رجاء عالم» أن تشكّل حوارا بين فنّين ظاهريًا مختلفين فنّ يعتمد الشفويّ والسّمعيّ – السّرد – وفن يعتمد العين – التشكيل والخط – :

فما الذي تسعى إليه تحديدا وعن أيّ متلقّ تراك تبحث؟ أم لعلّك لا تعترف بأيّ حدّ بين الفنون ؟

ج : أوّلا : إني أسعى إلى هدم الفواصل بين الفنون، أي تأسيس شاعريّة خاصة تجمع ما بين الفنون حيث يتداخل المرئي بالسمعي والعين بالأذن وحيث تهدم المسافات بين الماضي والحاضر.

ثانيا : إني أحترم الجمهور أو المتلقّي للفن عامّة ولكن همّي الأساسي هو تأمّل الذات لتأسيس موقف من الحداثة في مستوى البصريّة حيث تصبح «الأنا» في تناغم مع ذاتها وتاريخها واستشرافًا لمتلقّ مماثل(11).

لعلّ «المهداوي» يجد متعته في الحرف وفي الأشكال وفي الألوان أيضا إذ هو مغرم بتعدّد الألوان مثلما هو أيضا ينوّع علاقته بالرّسوم و باللّوحات.

هي متعة لا تكتمل إلا بالفرجة تلك التي تؤسّسها العين في قدرتها على تحويل الموضوع إلى صور للتفكير والتأمّل بحثا عن المعنى.

فهل هي جمالية تريد أن تؤكّد انتماءها للذّات ولحضارتها ؟ أم هي جمالية تريد أن تنخرط في فضاء فنّي جمالي حديث يتّخذ من «بصرية» الذّات موقعا عالميا لها ولوجودها؟ لعلها جمالية تحلم بشعرية فنّية عربية إسلامية، ممكنة الأبعاد كان «للمهداوي» فضل الدخول إليها .

الهوامش والإحالات

1) مراتب العشق : نص رجاء عالم ، رسوم نجا المهداوي : حوار بين الأدب والفن سنباكت تونس 1998

2) جنيت – كولدنستين – رايمون كريقل – بورنوف – أويلي – ايزنزقايك – ميتران –الفضاء الرّوائي – راجع نص : جيرار جنيت – الأدب والفضاء.
ترجمة عبد الرحيم حزل – إفريقيا للشرق – المغرب ص 12 ص13

3) دكتور عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد المقالة الخامسة الحيز الروائي وأشكاله سلسلة عالم المعرفة – العدد 240، الكويت ديسمبر 1998، ص 156

4) Le maître fournit à son nouvel apprenti « La pâte » qui celui-ci va pétrir son goût pour lui donner un nouvel essor ». Ghani Alani calligraphie Arabe – Fleuris -2001- page 7

5) La poésie, la musique a beaucoup de points communs avec la calligraphie.
Ce rapport se trouve déjà au niveau de l'apprentissage et notamment les rapports qu'entretient le musicien avec son maître. On pourrait dire que l'écriture est à la calligraphie ce que le solfège est à la musique.
Ghani Alani : l'écriture de l'écriture Editions Dervy 2002 p 19.

6) إن نجا المهداوي يشتغل على توجه مفتوح على الفنون ذلك أن أعماله الفنية تعتبر تقاربا بين الأدب والرسم، وبين الرسم والموسيقى فهو يعمد إلى استدعاء الكاتب والموسيقي والباحث الاسباني «Rodrigo De Zay» ليبين لنا هده الرغبة الكامنة في تأسيس هذا الالتقاء الممكن بين الفنون وتلك الاضافة الفنية. وفي ما يلي جزء من حوار كنا أجريناه مع الفنّان المهداوي :
« س: مصنّفك «مراتب العشق» 1998- أقفلت به الألفيّة الماضية لتصدر سنة -2004- Le maitre d'amour – سيّد الحبّ – منطلقا من نص «Rodrigo de Zayas» حول «إبن عربي» فما الذي يسعى هذا النصّ لإضافته ؟ لعلّها إنسانيّة أخرى أو إمكانيّة أخرى لبصريّة التلقّي ؟
أو لعلها موقف من التشكيل ذاته ؟
أم لعله ذاك النص الآخر حيث حداثة أخرى وإمكانات جديدة للالتقاء بين الفنون –الشعر والتشكيل- وبين الحضارات – أنا الرسّام العربيّ – وذاك الكاتب الغربيّ والنّحن المتلقين هنا وهناك ؟

ج: إنّ هذا الكاتب Rodrigo de Zayas هو موسيقي وعارف بالشعر العربي وبالأنساب أيضا وقد شكّلت عملي انطلاقا من ذاتيّة فنية تقدّس هذا التوجّه وتنشغل به.
وقد صمّم هذا العمل من قبل فريق فنيّ ممتاز أكّد على اللّون الذهبيّ.
والرّابط بين هذين العالمين أو هذين «الكّتابين» يظلّ تلك الروح الشرقيّة الجامعة.
ولعله أيضا ذاك التداخل بين الفنون السّمعيّة والبصريّة.
إنها رغبة أخرى لإلغاء الحواجز بين الفنون وبين الشعوب وبين الحضارات.
إنّه حوار يظلّ دائما يحترم كل من يحترم وجودنا الفنّي والتاريخيّ.
وهل بإمكان الفنان اليوم أن يبدع خارج ركونه إلى عمق شعوره بالانتماء لثقافة ولحضارة وللحياة
راجع حديثنا مع المهداوي المنشور بجريدة القدس العربي بتاريخ 24 مارس 2008
كما ينظر كذلك في كتاب : Nja Mahdaoui en collaboration avec Rodrigo De Zayas
Le Maitre d Amour, Albin Michel , Paris 2004

7 - « La calligraphie a été considérée comme un carrefour, une sorte de juste milieu dans l'Art ; en tant qu'image il y a la notion de mouvement et donc de vie, en tant que parole, c'est une musique, un temps, un espace, … »
Ghani Alani : l'écriture de l'écriture p20

8) إنّ الشعر يمكن أيضا أن ينفتح على الرسم لذلك نجد له ذاك الحضور البصري في فضاء التلقي الحديث. إن الشّعر هو ديوان العرب الأول فهو المقول غير أنّ هذا المقول سوف يبحث لذاته عن شاعرية أخرى. فإذا كان للغة شعرية الخطاب فإن للعين أيضا بلاغتها.
«كما يمنح «بابادوبولو» للغة العربية وآدابها دور الأثر في بلورة جمالية «الفنّ الإسلامي» عامة، لإلحاحها على المظاهر الشكلية والأسلوبية في بناء الخطاب اللغوي والأدبي، وقد جعل هذا الإلحاح المصوّرين يتبهون إلى أهمية «الشكل» في الخطاب التّصويري، ولكن إذا كان الفنان المسلم باحثا بطواعية عن «الماهية» فكيف يهتم بـ«الأعراض» دون الجوهر؟ ألاّ يحتاج هذا الفهم تفصيلا مخصوصا بالعودة إلى نظريات المعنى والمبنى لدى اللّغويين والبلاغيين العرب القدامى، وبيان أثر نتائجهم على التصوير الإسلامي إن كانت هناك علاقة مفترضة أصلا. وإذا كان الشعر بتعبير التوحيدي هو ضرب من ضروب التصوير، فهل أن ما يسمح تصويره في الشعر يخلق المقبولية ذاتها حين يكون مصورا بالأشكال»
دكتور نزار شقرون : معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي. مقال الصورة في الإسلام التاريخي، دار محمد علي للنشر صفاقس تونس - الطبعة الأولى 2009 ص 76
ويعبر محمد بنيس عن هذا التشكيل باعتماد الأشكال الهندسية متجها إلى المثلث :
محمد بنيس، كتاب الحب، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1995 ص6
هو الاستفهام الضروري حول هذه البلاغة الفنية في بحثها عن تناغم ممكن بين العين والأذن أو بين فعل الكتابة والقراءة.
كما أنه يتوجّه أيضا إلى التعامل مع الرّسم :
«النّموذج الثاني الذي سنتوقف عنده، هو كتاب الحبّ لمحمّد بنيس ويتميز هذا الكتاب، ضمن متن الأعمال الشّعرية لمحمّد بنيس، بكونه أوّل عمل شعري يأخذ عنده اسم كتاب، وأيضا أول عمل يُرفق برسوم جسديّة تتقدّم أقسامه الخمسة (رسوم الفنّان العراقي ضياء العزاوي)»
نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية الحديثة - دار توبقال ص 284.
محمد بنيس : كتاب الحب، قصيدة وجه لوجه ص 66 - 67
نلاحظ أنّ «محمد بنيس» مثل المهداوي مغرم بهذه الشراكة في الإنجاز. . . فإذا كان «محمد بنيس» قد اعتمد على الخطاط عبدالغني ويدلة في إنجاز مجموعته «في اتجاه صوتك العمودي» 1980 والصادرة بالأعمال الشعرية 2002 ، فإنه في كتاب الحب ،1995، اعتمد على الرسّام ضياء العزاوي ليضمن مزيدا من الثراء في المعنى.
9) دكتور : نزار شقرون : معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي مقال الصورة في الإسلام التاريخي م.س ص 76 - ص 77.
إن هذه الصورة في الفن الحديث يمكن أن تتشكل عبر الخط العربي في قدرته على رسم الأشكال مثلما يمكن أيضا أن تتشكل عبر الرسوم المصاحبة ذاتها . إنّ «المهداوي» في مراتب العشق يتبنى الخط العربي في قدرته على التشكيل الهندسي كما يجعل من رسومه المصاحبة قدرة ثانية لإضفاء المعنى على النص . إن بامكان القارئ اعتبار النص المروي المتشكل حروفيا هو نص «متن» أو أصل كما يمكن له أيضا اعتبار النص المصاحب والمرسوم بمثابة الحاشية.
يراجع محمّد بنيس، كتاب الحبّ مجموعة شعرية دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - 1995.
10) دكتور نزار شقرون: معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي مقال الصورة في الإسلام التاريخي،م.س، ص 80 ص 81.
11) يراجع نصّ حديثنا مع «نجا المهداوي» والذي كنا نشرناه بجريدة القدس العربي اللندنية بتاريخ 24 مارس 2008».

في أســرار رغبــة التّونسيّــات الجــامحة في استعمــال اللّــغــة الفرنسيّــة

محمود الذوادي / جامعي، تونس

■ المجتمـع هومخبـر عالم الاجتماع :

يحتــاج الكثيــر من العلوم الحديثة إلى إنشاء المخابر للقيام بأنشطتها العلميــة. أما علم الاجتماع أو علم العمران البشــري الخلدونــي فهو لا يتطلب المخابر لكي يقوم بطرح الفرضيــات وصياغــة المفاهيم وتأسيس النظريــات المعرفية. إذ المجتمع البشري هو المخبر الكبير لعالم الاجتماع المعاصر كما كان الأمر عند ابن خلدون الذي استطاع أن يؤلف مقدمته الشهيــرة اعتمادا في المقام الأول على معايشته للمجتمعات العربية الإسلامية وملاحظاته للعوامل الفاعلة في حركيتها.

ومن جهتي، فقد كثّفت اهتماماتي في دراسة المجتمع التونسي خاصة، والمجتمعات العربية بصفة عامة بعد عودتي من أمريكا الشمالية [الذوادي 2002، 2006]. فتوصلت إلى اكتشاف **ظواهر ومفاهيم جديدة** لا يكاد يدرسها علم الاجتماع التونسي أو العربي. فالشخصية التونسية المستنفرة، والتخلف الآخر، والفرنكوأراب الأنثوية، وضعف التعريب النفسي، والإزدواجية اللغوية الأمارة أو اللوامة، والاقتصار على تربية ماشية الذكور في الشمال الشرقي التونسي كلها ظواهر ومفاهيم نجحتُ في اكتشافها من صميم تربة النسيج الاجتماعي للمجتمع التونسي والمجتمعات العربية [الذوادي 2002، 2006، اللسان العربي 2007: 41- 62].

«الجندر» واستعمال اللغة :

يطرح هذا البحث مسألة **الاستعمال المختلف للغة لدى المرأة التونسية** ويزداد الاهتمام بهذا الموضوع في العلوم الاجتماعية والعلوم اللسانية الغربية على الخصوص (Holmes، Meyerhoff 2005).

وفي المقابل، فإن هناك **إهمالا شبه كامل** في العلوم الاجتماعية العربية الحديثة لدراسة دلالات السلوكيات اللغوية التي قد تختلف فيها النساء العربيات عن نظائرهن من الرجال [المرأة في العالم العربي 1984، النوع الاجتماعي 2005].

ومن ناحيتي، فقد لفتت نظري ملاحظاتي الميدانية لبعض ملامح السلوك اللغوي الأنثوي المختلف عن نظيره الذكوري لدى المرأة التونسية [الذوادي 1981، 1996]. فهذه الدراسة تثير نظريا مفهوميْ **الجنس والنوع الجنسي/ جندر** كما يستعملان منذ عقود في دراسات العلوم الاجتماعية وفي طليعتها علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا والنفس واللسانيات.

الجنس والنوع الجنسي :

تعتبر مارجريت ميد عالمة الإنثروبولوجيا الأمريكية الشهيرة رائدة في ميلاد مفهومي الجنس والنوع الجنسي.

إذ اكتشفت من خلال دراستها لقبائل أراباشس بغينيا الجديدة أن الرجال يتصفون ببعض السلوكيات التي تنسب عادة في مجتمعات أخرى إلى النساء مثل حب الأطفال والانفعال والحساسية. ونشر أول عمل في 1972 حول الجنس والنوع الجنسي في المجتمع للعالمة الأمريكية آن أوأكالي Sex, Gender and Society/ Ann Oakaly.

تعرّف أوأكالي النوع الجنسي بطريقة معاكسة لمفهوم الجنس. فكلمة الجنس تشير عندها إلى الفروق الفيزيولوجية والبيولوجية بين المرأة والرجل، بينما يفيد مصطلح **النوع الجنسي** بأنه **سلوك الجنسين المتأثر بثقافة مجتمعهما**، أي أن النوع الجنسي هو نتيجة لتصنيف اجتماعي ثنائي لما هو ذكوري أو أنثوي كما تراهما ثقافة المجتمع. ووفقا لمنظور علماء الاجتماع، فالمجتمع طالما قام بتقسيم الأدوار على الجنسين بطريقة غير متساوية.

فقدان المفهومين في علم الاجتماع العربي:

ليس من المبالغة القول بأن الباحثين في علم الاجتماع التونسي والعربي لا يكادون يستعملون مفهومي الجنس والنوع الجنسي كما ورد تعريفهما هنا. فعلى سبيل المثال، نشرت مجلة **إضافات** الصادرة عن الجمعية العربية لعلم الاجتماع في عددها السادس لربيع 2009 ملفا بأربعة بحوث حول الجنس في المجتمعات العربية. فعنوان البحث الأول : الخادمات والجنس : دراسة التصورات التي يحملها العرب عن الحياة الجنسية للخادمات المنزليات المقيمات. وجاءت الدراسة الثانية تحمل هذا العنوان : سوسيولوجيا المرأة والجنس في أعمال عبد الصمد الديالمي. أما الموضوع الثالث فعنونه صاحبه كالتالي : الجنوسة في فهم الشباب اللبناني: ثبات في الأحكام وتبدل في المواقف. وتطرق البحث الرابع والأخير إلى الحياة الجنسية للمراهقين. فكان عنوانه : المراهق والجنس : سيرة حياة مراهق قروي.

يتضح من عناوين تلك الدراسات **غياب مفهوميْ الجنس والنوع الجنسي** بالمعنيين المشار إليهما : الجنس كهوية فيزيولوجية بيولوجية لكل من المرأة والرجل والنوع الجنسي كهوية لكلا الجنسين يتعلمانها من ثقافة مجتمعهما. فأصحاب تلك البحوث يركزون في المقام الأول على النشاط الجنسي عند الخادمات وعند المرأة العربية/ المغربية وعند الشباب المراهقين في مجتمعات الوطن العربي.

وبهذا الصدد هناك مشروعية كبيرة للقول بأنه كان من المنتظر أن يهتم علماء الاجتماع العرب بمفهوم النوع الجنسي على الخصوص. إذ إن ثقافات المجتمعات العربية ذات تأثير كبير على تحديد شخصيتي المرأة والرجل العربيين وسلوكهما وأدوارهما المختلفة في تلك المجتمعات. وبذلك، **فالنوع الجنسي هو مفهوم سوسيولوجي مشروع**، ومفتاحي لدراسة وفهم وتفسير العديد من الظواهر الاجتماعية العربية المتنوعة والمختلفة بين النساء والرجال في المجتمعات العربية في المشرق والمغرب العربيين.

لقد بدأ انشغالي بهذا الموضوع منذ بداية الثمانينات من القرن العشرين بدراسة ظاهرة الرغبة الكبيرة لدى النساء التونسيات في استعمال اللغة الفرنسية [الذوادي 1981 و1996]. تتلخص المقولة الرئيسية هنا في القول بأن **اللغة** ليست مجرد أداة تواصل بين الناس فحسب بل هي أيضا **أداة رمزية تعكس**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضع المرأة المستعملة لها على المستويات النفسية والاجتماعية والثقافية كما سيتضح ذلك في بقية أجزاء هذا البحث.

اللّغة الأم عند اليونسكو والمرأة التّونسيّة :

قررت منظمة اليونسكو منذ سنوات الاحتفال باللغة الأمّ في 21 فبراير كيوم عالمي للاحتفال. وذلك للمحافظة خصوصا على اللغات المهددة بخطر الزوال، وتدعيما لمناعة حضور فسيفساء التنوع اللغوي في القارات الخمس (Wurm2001). فتقام بهذه المناسبة الاحتفالات المتعددة لصالح اللغات الأم التي يقرب عددها من 6000 لغة على سطح المعمورة. واللافت للنظر بهذا الصدد أن المجتمع التونسي لا يحتفل بهذا اليوم الذي تنادي به اليونسكو. ومن ثم تأتي مشروعية التساؤل عن سبب غياب احتفال التونسيات والتونسيين **باللغة** الأم في 21 /02 من كل عام: هل يعود الأمر إلى أن اللغة الأم / العربية ليست في خطر ؟

لاشك أن اللغة العامية التونسية تمثل اللغة الأم لمعظم التونسيات والتونسيين. وتمثل المفردات العربية الجزء الأكبر من كلمات العامية التونسية وتليها مفردات اللغة الفرنسية. وهكذا يصح القول بأن العامية التونسية اليوم هي خليط من اللغتين العربية والفرنسية. فا لعامية التونسية هي، إذن، نوع من **الفرنكوأراب** التي يزداد فيها أو ينقص استعمال مفردات العربية والفرنسية حسب عوامل مختلفة مثل نوعية تعليم وثقافة وجنس **المتحدث**.

وبالنسبة لعاملي الجنس والجندر/النوع الجنسي، تفيد دراساتي والملاحظات العامة أن النساء التونسيات المتعلمات والمثقفات على الخصوص يملن في كلامهن أكثر من نظرائهن من الرجال التونسيين إلى **استعمال النبرة الباريسية** ورصيد أكبر من الكلمات والعبارات الفرنسية في حديثهن.

عينة لحديث التّونسيّة «المتعلّمة» :

يصف مقال الصحفي التونسي السيد محمد بن رجب الميل الكبير لاستعمال اللغة الفرنسية لدى المرأة التونسية في جريدة الصباح 14/ 08/ 2007 [سألت المذيعة سيدة في الثلاثين من عمرها وهي خارجة من **المسرح الأثري بقرطاج** بضواحي تونس العاصمة عن رأيها في سهرة الفنانة **صوفية صادق**. فقالت هذه السيدة: [الحفلة السواري طيارة فريمون. لاشانتوز صوفية عندها بالفوّا، سي فريمون فوربل. يلزم التوانسة فيار بالفودادات متاعهم. أونا مارا من لي ليباني الجدد. سي فريمون طيارة صوفية، طيارة. طيارة والسواري ميرفايوز].

يعلق الكاتب بن رجب على كلام هذه السيدة بالقول [وكان يمكن أن لا تلفت هذه السيدة نظري تماما لو كانت هي وحدها التي استعملت هذه اللهجة التي جاءت أغلبها باللغة الفرنسية. **لكنها لم تكن نشازا**. . **ولاشاذة**. . فلقد تحدث جل المستجوبات إلى المذيعة بالفرنسية السليمة . . **أواللهجة اللقيطة** التي تحتوي على جمل فرنسية كاملة أومكسرة أومخلوطة بكلمة إيطالية عابرة أولفظة انقليزية مدسوسة]. يلاحظ على السيد بن رجب أنه لم يشرلامن قريب ولامن بعيد إلى أن **هذه اللهجة اللقيطة تنتشرأكثرعندالمرأة التونسية**. وهي خصوصية أنثوية تحاول هذه المقالة تفسير أسبابها الثقافية والنفسية والاجتماعية. وهوما لا يكاد يقوم به الخاصة والعامة، بل تميل معظم بنات حواء في هذا المجتمع إلى الافتخار به. وذلك رغم ما لهذه الظاهرة من جوانب سلبية على اللغة العربية /لغة البلاد وعلى هويتهن وانتسابهن الحضاري للثقافة العربية الإسلامية، كما سنرى لاحقا.

تسلّط استعمال الفرنسّية على التّونسيّات «المتعلّمات» :

إن ما يلفت نظرعالم الاجتماع في السلوك اللغوي للمرأة التونسية هو مبالغتها في استعمال اللغة الفرنسية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدل العامية العربية التونسية النقية في حديثها عن **الألوان والمقاييس والأيام والأرقام**. فنحن، مثلا، لا نكاد نسمع أي تسمية للألوان باللغة العربية لدى التونسيات أثناء شرائهن بعض الملابس في المراكز التجارية وغيرها من المحلات. فالحديث عن ألوان الملابس ومقاييسها لا يتم في العادة إلا باللغة الفرنسية. فيندر استعمال الكلمات العربية للون الأزرق والأسود والأبيض والوردي والرمادي في حديثهن.. وتستولي اللغة الفرنسية أيضا بطريقة شبه كاملة في الحديث على مقاييس طول وعرض الملابس. فهذا الاستعمال المتكرر باللغة الفرنسية في هذه المناسبات في دنيا عالم النساء يؤدي إلى نشأة **عرف لغوي عام** بين التونسيات يعطي الأولوية للفرنسية بحيث يجعلهن **يخجلن من استعمال اللغة العربية في** الحديث عن الألوان والمقاييس والأرقام. ويشبه هذا الوضع ما نجده في خجل التونسيين والتونسيات في كتابة صكوكهم [شيكاتهم] المصرفية باللغة العربية. وحتى نسمي الأشياء بأسمائها نقول إن كل تلك الأمثلة تشير إلى أن **حضورا غير شعوري** لرواسب الاستعمار اللغوي الفرنسي بين أغلبية التونسيات صفة عامة وذلك بعد أكثر من نصف قرن من الاستقلال [الذوادي 2006: 195 ـ 242].

الفرنكوأراب اللغة الأم عند التونسيات :

بتلك العينة المحدودة من الأمثلة على مدى تسرب وانتشاراستعمال اللغة الفرنسية في الحديث العادي واليومي للتونسيات، يتجلى مدى بعد معظمهن عن استعمال العامية التونسية العربية النقية كلغة أم. ومن ثم، يجوز اليوم تصنيف لغة الأم عند النساء التونسايات إلى ثلاثة أنواع :

1 ـ العامية التونسية العربية **النقية** التي لا تستعمل إلا المفردات العربية. وهي ظاهرة نادرة بين معظم التونسيات.

2 ـ العامية التونسية التي تحتوي على عدد كبير من الكلمات والجمل الفرنسية. و بالتالي يمكن تسميتها **بالفرنكوأراب العامية المتداولة في** كامل المجتمع التونسي.

3ـ **الفرنسية كلغة أم في المقام الأول لعديد التونسيات.** إنها ظاهرة موجودة بدون شك وربما تكون ظاهرة أكثر انتشارا من الصنف الأول من العامية التونسية المشار إليها. وهكذا يتجلى أن اللغة الأم عند الأغلبية الساحقة من التونسيات ليست العامية التونسية العربية النقية وإنما هي الفرنكوأراب [الذوادي 2006: 195 ـ 242]. قد يتفوق رصيد اللغة الفرنسية بكثير عند العديد من التونسيات على رصيد اللغة العربية في حديثهن كما رأينا في ما ورد في مقال السيد محمد بن رجب. وهو وضع **ينذر بخطر فاجع للعامية التونسية العربية الأصيلة.** يرى بن رجب [... أن ما يجري على اللهجة الدارجة أمر غير مفهوم ولاهو مقبول. وإذا ما تهاونا أكثر فإن التونسي سيفقد لهجته شيئا فشيئا ولن يكون مفهوما في جانب من الأوساط الاجتماعية في تونس ثم لن يكون مفهوما في كامل البلاد العربية..]. ويتساءل بن رجب أمام هذه الحالة اللغوية السيئة عن سبب **غياب الوعي في المجتمع التونسي** بهذا، ويعلق قائلا : «وما يزعج حقا أن لا أحد يعمل على **إيقاف هذا التيار** الذي يتحرك بقوة، جارفا اللهجة التونسية **التي** يعتبرها المختصون أقرب لهجة إلى اللغة العربية الصافية». وبالتعبير السوسيولوجي، فإن تشخيصنا وتشخيص السيد بن رجب يشيران إلى وجود **مشكل لغوي اجتماعي بالمجتمع التونسي** اليوم. كيف لا والحال أن لغة البلاد تتعرض إلى أخطار من طرف أهلها لا تهدد مجرد استعمالها فقط بل هي تعمل، في نهاية المطاف على استئصالها. تفيد التحاليل أن ضعف العلاقة السليمة بين التونسيات والتونسيين ولغتهم الوطنية/العربية يعود في المقام الأول إلى افتقار القيادة السياسية والنخب الثقافية التونسية - بعد الاستقلال - إلى ما يجب من الحماس لصالح التحرر اللغوي والثقافي من الاستعمار الفرنسي. فنشأت نتيجة لذلك **عقلية تونسية جماعية غير واعية** بطبيعة الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي الذي يؤهل

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الناس أكثر من غيره من أنواع الاستعمار إلى **الاستعداد والتهيؤ للقبول بالاستعمار**، كما قال المفكر الجزائري مالك بن نبي. ومن ثم، يُفهم ترحيب تلك العقلية التونسية **الجماعية الحاضنة** لرغبة استعمال اللغة الفرنسية ولو على حساب اللغة العربية.

اللّغة الأجنبيّة وبثّ مركّب النّقص :

ينتشر اعتقاد جماعي ساذج في المجتمع التونسي بأن تعلم اللغات الأجنبية أمر إيجابي بالكامل. بينما تؤكد البحوث في هذا الموضوع أن تعلّمَ اللغة الأجنبية ليس كذلك في كل الظروف ؛ وبالتالي قد يكون سلبيا على عدة مستويات تجهلها اليوم - حسب ملاحظاتي - الأغلبية الساحقة من الفئات المتعلمة بالمجتمع التونسي (Abdelilah-Bauer 2008).

قابلت في شهر جوان زميلة جامعية تونسية لا أعرفها من قبل في إحدى الندوات بتونس العاصمة حول المرأة العربية. فبدأنا نتحدث حول مواضيع الندوة. فكانت تمزج كلامها كثيرا بالفرنسية. وبعد مهلة من الاستماع إليها لم أكد أصبر على عدم الاحتجاج عليها، فخاطبتها قائلا «إني سوف لن أستمر في الحديث معك إن أنت واصلت هذا المزج اللغوي، فلنا لهجتنا العربية التونسية **النقية** أو العربية الفصحى لغتنا الوطنية» فأردفت قائلة : «فهل تقبل المزج باللغة الانكليزية» فأجبتها «أبدا يجب الالتزام باستعمال اللغة العربية في شكليها العامي والفصيح» فردت عليّ بالفرنسية قائلة : « même pour les intellectuels ؟!» أي حتى بين المثقفين ؟

إن تأويل عالم الاجتماع لباطن تساؤل هذه الزميلة يشير إلى أن معظم المتعلمين والمثقفين التونسيين من الجنسين قد تعلموا - **خطأ وجهلا** - في المدرسة والجامعة والمجتمع وكأن اللغة العربية/اللغة الوطنية غير صالحة لتكون أداة تعبير على الفكر والثقافة والعلم بينهم.

فأصبح هذا الموقف **ظاهرة جماعية** تلاحظ بسهولة لدى عدد كبير منهم قبل الاستقلال وبعده. والزميلة مثال حي على **علاقة الاغتراب** المستمرة مع اللغة العربية التي يجدها المرء عند عدد كبير من المتعلمين والمثقفين التونسيين إناثا وذكورا. وتعني حالة الاغتراب هنا فقدان أو ضعف شعور الغيرة على اللغة العربية وندرة من يدافع عنها باقتناع وحماس بين العامة والخاصة. ومن ثمَّ يؤدي مثل هذا الموقف إلى مشاعر وسلوكيات تحقّر اللغة العربية وتبثّ **الشعور بمركّب النقص** إزاء الذات والهوية باعتبار أن اللغة هي بطاقة الهوية الوطنية عند الشعوب.

فهل يمثل موقف هذه الزميلة من استعمال اللغة الوطنية انفتاحا على الآخر أم **استلابا** يمس أهم مكونات هوية الأفراد والشعوب، ألا وهي اللغة ؟

ومن ثم، فهناك شروط ضرورية لتعلم لغة الآخر كوسيلة للانفتاح عليه، لا كصنارة للانسلاخ والانبتات من الذات والهوية. وبالتالي فلا تطرح عندهم قضية الشروط الضرورية للمحافظة على ما أسميه **المناعة اللغوية والثقافية** للمواطنات والمواطنين التونسيين ومجتمعهم كما تفعل المجتمعات المتقدمة إزاء تعلم اللغات الأجنبية. إذ تتمثل هذه الشروط - وفقا للتحليل الموضوعي -

محافظة لغتهم/لغاتهم الوطنية على **المكانة الأولى** في قلوب وعقول واستعمالات الخاصة والعامة في مجتمعاتهم. وبالتالي لا توجد فرصة لظهور أعراض مركبات النقص عندهم بسبب تعلمهم للغات الأجنبية كما هي الحال في المجتمع التونسي. ويجب القول بهذا الصدد، إنه **لا يجوز الترحيب بتعلّم اللغات الأجنبية** إذا أصبحت هذه اللغات مصدرا لجعل اللغة/اللغات الوطنية في المكانة الثانية أو الثالثة بين أهلها وفي مجتمعاتها وسببا **لبث مركبات النقص في الأفراد** ومجتمعاتهم. تلخص مقولة ابن خلدون : «أن المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده» أسباب رغبة التونسيات والتونسيين في استعمال الفرنسية بدل العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعار التفتّح على الآخـر :

بناء على ما جاء من ملاحظات وبيانات سابقة للسلوك اللغوي لدى النساء التونسيات، فإن أغلبهن يرين جوانب إيجابية في استعمال اللغة الفرنسية بلا حدود على حساب اللغة العربية / الوطنية. إذ يعتبرن ذلك النوع من الاستعمال للغة الآخر معلما من معالم عملية التحضر والتفتح التي يفتخر بها معظم التونسيات والتونسيين. فشعار التفتح على الآخر عبر استعمال لغته يشبه شعار الكاتب الجزائري كاتب ياسين الذي نظر إلى لغة المستعمر (الفرنسية) على أنها عبارة عن غنيمة بالنسبة للشعوب التي وقع استعمارها وفي طليعتها مجتمعات المغرب العربي. ومن ثم، ينبغي المحافظة عليها بعد الاستقلال. وقد ناقشت مقولة هذا الكاتب الجزائري (الذوادي 2009: 72 ـ 85) فبينت أن لغة الآخر يمكن أن تكون غنيمة إذا لم تخسر اللغة الوطنية ـ بسبب حضور اللغة الأجنبية ـ مكانتها الاجتماعية والنفسية لصالح اللغة الأجنبية في مجتمعها وفي قلوب المواطنين والمواطنات. وبمقاييس حسابية بسيطة، يمثل حضور اللغة الفرنسية في استعمال التونسيات خسارة اجتماعية ونفسية للغة العربية/ الوطنية، تتمثل في فقدان الموقع الأول في الاستعمال بين التونسيات والتونسيين ومن ثم، لا يجوز اعتبار هذا الوضع اللغوي المشين للغة العربية لدى التونسيات والتونسيين تفتحا على الآخر أو غنيمة مجانية مكتسبة منه، بل هو صنارة استلاب للغة العربية وبالتالي للهوية التونسية العربية.

تصلح اليوم بعض المعطيات الواردة أعلاه حول مكانة اللغة العربية المتدنية لتفسير قبول الكثير من الأمهات والاباء التونسيين نصيحة معلمات مدارس البعثات الفرنسية بأن لا يتحدثوا بالعربية مع بناتهم وأبنائهم في منازلهم حتى يتقنوا الفرنسية. وفي ذلك تهميش وإقصاء للغة العربية

إن التفتّح الحقيقيّ والمفيد على الآخر لا يتم دون **المناعة اللغوية والثقافية الذاتية** للأفراد والمجتمع. ويتمثل ذلك بالتحديد في أن تحتل اللغة العربية في المجتمع التونسي المكانة الأولى في قلوب وعقول واستعمالات المواطنات والمواطنين ومؤسسات مجتمعهم. ووفقا لهذه المعاييرفإن أغلبية التونسيات والتونسيين بصفة عامة غير مؤهلين لرفع شعار التفتح الحقيقي على الآخرفي أمن وأمان وبتبادل ندّي ومتكافئ معه، وذلك بسبب فقدانهن وفقدانهم العناصر الأساسية للمناعة اللغوية الثقافية الوطنية.

دلالات النّبـرة الباريسيّــة عند المــرأة التونسيّـة :

هناك إجماع في المجتمع التونسي أن المرأة والرجل يختلفان في نطق حرف الـ (r) الفرنسي أثناء حديثهما بالفرنسية الصرفة أو أثناء مزج حديثهما بالعربية والفرنسية (الفرنكوأراب) أو عندما يقرآن كلمات وجمل اللغة الفرنسية. ويتمثل هذا الفرق النطقي بين الجنسين في أن المرأة تميل أكثر من الرجل إلى نطق حرف الـ (r) بنبرة باريسية، أي نطقه بنبرة تشبه نطق حرف الغين (غ) في اللغة العربية [الذوادي 1981 Dhaouadi 1996]. وفي مقابل ذلك يميل الرجل التونسي أكثر إلى نطق حرف الـ (r) كما ينطق حرف الراء (ر) في لغة الضاد.

إن هذا الاختلاف النطقي بين الذكر والأنثى قد لا يبدو ذا أهمية بالنسبة للإنسان العادي، ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لكل من عالم اللغة والاجتماع والنفس. **فالفرق في نطق حرف الـ (r) بين الجنسين** قد تكون له **دلالات ذات أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية** عند كل منهما. وبعبارة أخرى فنطق حرف الـ (r) بالنبرة الباريسية عند الأنثى ربما يرمز إلى حالة نفسية أو اجتماعية أو ثقافية أو بعضها أوكلها معا عند المرأة التونسية. وكذلك الشأن بالنسبة لنطق الـ (r) بنبرة الراء (ر) العربية عند الذكر التونسي.

وما كان لي في حقيقة الأمر أن أفترض اقتران نبرة نطق الـ (r) عند كل من الجنسين التونسيّين بدلالات

نفسية واجتماعية وثقافية لو أن الفرنسيين الباريسيين ذكورا وإناثا كانوا مختلفين في نطق حرف الـ (r) أثناء حديثهم بلغتهم الفرنسية. لكن سكان باريس الأصليين مشهود لهم نساء ورجالا فتيانا وفتيات... بنبرة الغين (غ) عند نطقهم لحرف الـ (r) في لغتهم. ومن ثم لا يجوز للباحث الاجتماعي الجاد أن يتبنى موقف **اللامبالاة** من ظاهرة الاختلاف العام بين التونسية والتونسي في نطقهما لحرف الـ (r) أثناء استعمالهما للغة الفرنسية. أي أنه مطالب أن يسأل نفسه : **لماذا يختلفان في نبرة نطق حرف الـ (r)** والحال أن الفرنسي الباريسي ونظيرته الباريسية لا يختلفان؟ وكما أشرنا سابقا، فإن **صمت علم الاجتماع العربي** عن دراسة السلوك اللغوي العام عند النساء هو الذي يفسر حالة اللامبالاة إزاء الدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية للنبرة الباريسية عند المرأة التونسية.

الأسباب الفطرية :

ليس هناك حاجة للإطناب للتدليل على أن جذور هذا الفرق النطقي لا يمكن أن تعود إلى عوامل وراثية : بيولوجية فيزيولوجية وعصبية مخية تسمح، من جهة، للجنس الأنثوي بالقدرة على نطق حرف الـ (r) بنبرة الغين وتعيق، من جهة أخرى، الجنس الذكوري على القيام بذلك. فمقدرة الجنسين على نطق حرف الغين (غ) وبتساو في اللغة العربية يضع حدّا لمقولة عوامل الوراثة ويقوضها من الأساس. وبإلغاء فرضية الأسباب الوراثية لتفسير السلوكين اللغويين قيد الدرس، فإن الباحث يجد نفسه مضطرا لسبر العوامل الاجتماعية والنفسية والثقافية التي تؤثر في إفراز هذين النمطين من السلوك اللغوي، فيركز على أهمية المؤثرات الخارجية (المكتسبة) في بلورة ملامح السلوكين اللغويين.

الحداثة وتقليد الآخر :

ولتحديد طبيعة العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية التي تلعب دورا حاسما في الاختلاف النطقي لحرف الـ(r) بين الجنسين نحتاج في المقام الأول إلى معرفة نوعية علاقة الأنثى بالذكر في المجتمع التونسي. فالعلاقة بينهما لا تزال تشوبها في بعض الحالات ،على الأقل، عدم المساواة حيث يتمتع الذكر أحيانا بنصيب الأسد. ويتجلى هذا الوضع، مثلا، في فقدان المساواة الكاملة بين الجنسين في التمتع بما أريد أن أطلق عليه بمكاسب الحداثة بمفهومها الغربي. فحرية الفرد في ممارسة التعرّف والاتصال بالجنس الآخر والتنقل أثناء الليل والنهار وحضوره في أي مكان يريد بكل حرية (المقاهي، قاعات السينما والمسرح...) وارتداؤه اللباس الذي يرغب فيه... كلها سلوكيات تقترن بظاهرة الحداثة المعاصرة في المجتمعات الغربية. وواضح أن الأنثى في المجتمع لا تتمتع بتساو كامل مع نظيرها الذكر في بعض تلك المكاسب الحداثية. إن وجود حالة اللامساواة هذه ربما يساعد على تفسير الفرق النطقي لحرف الـ (r) بين التونسية والتونسي. فالحداثة أثبتت أنها قطب رئيسي برّاق وجذاب لاهتمامات الأفراد خاصة أفراد مجتمعات العالم الثالث الذين تعرّضوا ويتعرضون أكثر من غيرهم إلى عمليتي التعليم والتثقيف الغربيين. وهكذا فالانجذاب والتوجه نحو عالم الحداثة عند الأنثى أصبح محرّكا رئيسيا يدفع بها إلى تقليد الغرب الغالب بما فيه على المستوى اللغوي كوسيلة تعويضية لفقدان المساواة الكاملة مع الرجل. وكما رأينا «فالمغلوب مولع دائما بالإقتداء بالغالب» عند ابن خلدون. ومن هذا الطرح التنظيري لمفهوم الحداثة وانعكاساتها على الجنسين أطرح الآن فرضيات أسباب الاختلاف النطقي لحرف الـ (r) بأكثر دقة بين الأنثى والذكر في المجتمع التونسي.

النّبرة الباريسيّة جزء من كلّ :

1- فنطق حرف الـ (r) عند التونسية والتونسي هو جزء من ظاهرة لغوية كبرى يتجلى في تحدثهما بالفرنسية الصرفة أوفي مزج حديثهما بين العامية العربية والفرنسية (الفرنكوأراب) في نفس الوقت [الذوادي 2006]. يمكن هنا ذكرصنفين من الفرنكوأراب :أ) الفرنكوأراب الذكورية ، ب) الفرنكوأراب الأنثوية. وتتميّز هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخيرة عن الأولى في كون أن التونسيات يملن أكثر من نظرائهن الرجال إلى استعمال كمّية أكبر من الكلمات والعبارات الفرنسية أثناء حديثهن بالعامية التونسية. ومن ثمّ، فالفرق في استعمال اللغة الفرنسية من طرف الجنسين لا يقتصر على مجرد الفرق في نطق حرف الـ (r) في لغة موليار بل يتعداه إلى عدد الكلمات والجمل التي يستعملها كل منهما من اللغة الفرنسية [Dhaouadi 1996].

2 - لاتزال اللغة الفرنسية تمثل لكل من التونسية والتونسي شيئين :

أ) إنها لغة الغالب،

ب) إنّها لغة الحداثة.

وهذان الأمران يحفّزانهما على الانجذاب إلى استعمال اللغة الفرنسية أكثر ما يمكن من أجل الرفع نفسيا من معنوياتهما (المغلوب/ المغلوبة). ففي استعمال لغة الآخر شعور بتحسين الذات ورفع من مكانتها.

3 - والسؤال الرئيسي هنا : لماذا تتفوق التونسية المتعلمة في انجذابها إلى الفرنسية على نظيرها التونسي المتعلم ؟ أي لماذا تتغلب عليه في نطق حرف الـ (r) بالنبرة الباريسية وفي عدد المفردات والجمل التي تستعملها من اللغة الفرنسية أثناء سلوكها اللغوي العام ؟

الحتمية الاجتماعية والنفسية والثقافية والسلوك اللغوي :

إن الإجابة على ذلك السؤال يحددها ما أريد أن أطلق عليه قانون الحتمية الاجتماعية النفسية والثقافية. فعلى المستوى الاجتماعي تشكو المرأة التونسية من دونية مزدوجة : (أ) فهي مثل نظيرها الرجل في موضع المغلوب بالنسبة للمستعمر الفرنسي القديم الغالب والغرب بصفة عامة (ب) فهي تشكو من دونية ثانية مقارنة بزميلها الرجل من حيث مكانتها الاجتماعية عموما وتمتعها بمكاسب الحداثة خصوصا [Dhaouadi 2008]. وبعبارة أخرى، فالبنى الاجتماعية وقيم وأعراف وتقاليد مجتمعها العربي المسلم تضع أمامها عراقيل أكثر بالنسبة لمحاولتها التقدم اجتماعيا وكسب رهان الحداثة. في هذه الظروف تجد نفسها معرّضة أكثر من الرجل التونسي إلى ضغوط وإحباطات نفسية واجتماعية وثقافية. وسعيا منها لتجاوز وضعها الاجتماعي والنفسي والثقافي المتدني تلوذ بـما يمكن أن نسميّه بالحل الرموزي التعويضي، أي أن حالة عجزها على تغيير وضعها الاجتماعي مباشرة جعلها تلجأ إلى أحضان اللغة الفرنسية كعالم رموز لغوي تقدّمي وتحديثي. فتستعملها أكثر من نظيرها الرجل وتتقن نطقها الصحيح بالكامل كما يفعل ذلك الباريسيون أنفسهم. واستعمال التونسية للرموز اللغوية كحلّ لوضعها الاجتماعي المتأزم ليس بالشيء الغريب. فخطاب «الدعا» [الدعاء على] المتفشي بين الفئات النسائية التونسية مثال آخر حيّ وناطق على ذلك [الذوادي 2006 : 231-244]. فاستعمالها المكثف للفرنسية وبالنبرة الباريسية في نطق حرف الـ (r) هو عبارة عن احتجاج سلمي ضد مجتمع ذكوري، من جهة، وتقليد بالكامل للآخر الفرنسي في لغته، من جهة ثانية. أما محافظة التونسي على نطقه حرف الـ (r) بنبرة الراء (ر) العربية ففيها أكثر من إشارة ورمز على وضعه الاجتماعي والنفسي والثقافي في هذا الصدد. نعم هو منجذب إلى استعمال الفرنسية بسبب انجذابه للحداثة وبسبب وضعه المغلوب أمام الفرنسي والغربي بصفة عامة. ومع ذلك يبقى وضعه الاجتماعي والنفسي أحسن من وضع زميلته المرأة كما بيّنت. وهذا ما يسمح له بالتميّز شيئا ما عن الفرنسي الباريسي وهو يستعمل لغته. فهو ينطق عموما حرف الـ (r) بنبرة عربية لا بنبرة باريسية. فكأنه بسلوكه اللغوي هذا يؤكد، بإصرار، تعنّتـه في التمسك بشيء من ذاتيته/ هويته حتى وهو يقلّد الآخر في استعمال لغته، أي أنه غير مهيّأ اجتماعيا ونفسيا وثقافيا - مثل نظيرته المرأة - لتقليد الآخر بالكامل. فعلى مستوى تقليد الآخر لغويا، نحن، إذن، أمام صنفين من التقليد : (1) تقليد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالكامل و(2) تقليد منقوص. وكل منهما حصيلة لنوع خاص من الحتمية الاجتماعية والنفسية والثقافية كما تمّ بيان ذلك. ويفصح كل من هذين التقليدين عمّا تتعرض له هوية كل من الجنسين من درجة انصهار في الآخر. ومن المفارقات هنا أن يستمر التونسيات والتونسيون بعد الاستقلال وبعد الثورة في الاعتقاد بأن ميلهم إلى استعمال اللغة الفرنسية بدل العربية يعدّ سلوكا تقدّميا وعصريا والحال أن العكس هو الصحيح. فهو تخلف آخر كما أطلقنا عليه [الذوادي 2002].

الحداثة مصدر مشاكل لدى التونسيات :

إضافة لما ورد ذكره من أسباب، فإن إحدى الباحثات الأمريكيات ترى أن الركض وراء الحداثة يؤدي إلى أمراض نفسية لدى المرأة التونسية [Hays1987]. وكما رأينا، تجد المرأة التونسية المتعلمة على الخصوص نفسها مجذوبة إلى الحداثة الغربية بسبب اتصاف الطرف الغالب/ الفرنسي بها وبسبب مناداة مجتمعها بقوة بكسب رهان تلك الحداثة منذ الاستقلال في 1956. وفي المقابل، فبعض تقاليد المجتمع التونسي وقيمه لا تسمح للمرأة التونسية ،كما تسمح للرجل، بقطف بعض ثمار الحداثة بمعالمها الغربية. يمثل هذا الوضع في نظر الباحثة الأمريكية عامل ضغط على المرأة المشدودة بقوة إلى قطب الحداثة الغربية. في هذا المأزق يبدو أن النساء التونسيات يجنحن إلى حل سهل لأعراض المرض النفسي. ويتمثل ذلك في استعمال اللغة الفرنسية (كرمز لحداثة الطرف الغالب/ الفرنسيات) أكثر من الرجال لتعويض فقدان بعض مكاسب الحداثة التي لا ترحب بها الثقافة التقليدية للمجتمع التونسي. وهكذا يجوز تأويل الرغبة الكبيرة لدى التونسيات في استعمال رصيد ضخم من الكلمات والجمل الفرنسية كأعراض مرضية نفسية حسب رؤية بحث هذه الجامعية الأمريكية. وبناء على هذا المنظور النفسي، فإنه يصبح مفهوما ومشروعا طرح التفسير النفسي لوجود صنفين من لغة الأم لدى التونسيات المشار إليهما سابقا:

1 ـ الفرنكوأراب المشحونة بمفردات اللغة الفرنسية وجملها عند الأغلبية الساحقة من التونسيات المتعلمات كأمهات أو كعازبات

2 ـ الفرنسية كلغة الأم عند الكثير من التونسيات. ونتيجة لهذا الوضع اللغوي المأزوم ذي الجذور النفسية بين معظم التونسيات حسب الباحثة الأمريكية، فإن ضعف حماسهنّ لاستعمال اللغة العربية/الوطنية أو العامية التونسية العربية النقية يصبح أمرا مفهوما.

وبغياب مثل ذلك التعاطف مع اللغة الأم (اللغة العربية أوالعامية النقية) عند أغلبية الأمهات التونسيات تتضرر علاقة أطفالهن باللغة العربية في شكليها الفصيح والعامي. ومن ثم، تتأثر سلبا علاقة الأجيال الصاعدة باللغة العربية، لغتهم الوطنية.

بعد هذا التحليل النفسي الاجتماعي للسلوك اللغوي الخاص للمرأة التونسية يتضح أن هذا السلوك هوحصيلة لمشاكل ثقافية ونفسية ومجتمعية تعاني منها النساء أكثر من الرجال في المجتمع التونسي. وبعبارة أخرى، يجوز القول بناء على رؤية الباحثة الأمريكية بأن الركض وراء استعمال اللغة الفرنسية يشير إلى أعراض مرضية نفسية. ومن ثم، لا ينبغي التباهي والافتخار به كما تفعل الكثير من التونسيات، إذ ماهو - في نهاية المطاف - سوى مؤشر على مخزون مشاكل ثقافية ونفسية واجتماعية لعب ويلعب فيها تسلط الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي دورا أكبر وأبرز على النوع/ الجندر الأنثوي.

تؤكد المؤشرات السابقة على علاقة التونسيات باللغة العربية والعامية التونسية العربية النقية أن هناك موقفا جماعيا غيرسوي لديهن إزاء لغتهن الوطنية. يعتبر علم النفس الاجتماعي أن مثل ذلك الموقف هو بوابة واسعة لبث وغرس جذور ومعالم أمراض مركبات النقص عندهن. إن دراسات العلوم الاجتماعية تجمع أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والهوية الجماعية للشعوب [Kivisto 2002 : 14]. فالاختلال في هذه العلاقة بين التونسيات واللغة العربية هو مصدر أساسي لخلق شخصية أو هوية نسائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضطربة ومرتبكة. إذ تشير بحوث تلك العلوم أن العلاقة بين اللغة والهوية علاقة وثيقة جدا. ويجوز على هذا الأساس توقع تأثر الهوية العربية للمرأة التونسية سلبا بسب ضعف علاقتها باللغة العربية، كما رأينا، أي أن ضعف هذه العلاقة مرشحة بقوة لكي تنقص من تماسك وصلابة معالم الهوية العربية لأغلبية النساء التونسيات المتعلمات على الخصوص.

اللغة الأجنبية سراب لكسب الحداثة :

يفيد التحليل الوارد في هذه المقالة أنه يجوز القول بأن المرأة التونسية المتعلمة على الخصوص هي أكثر عرضة من نظيرها التونسي لعامل الاستعمار اللغوي الذي يشكو منه المجتمع التونسي. . أي أن التونسية تشكو أكثر من ظاهرة تخلف الآخر. يتمثل هذا الأخير في تخيل واعتقاد النساء والرجال في هذا المجتمع أن مجرد استعمال اللغة الفرنسية في الحديث والكتابة يجعلهن ويجعلهم قادرات وقادرين على دخول قفص الحداثة والتقدم بكل سهولة. هكذا بكل بساطة وسذاجة. لكن واقع تجربة الحداثة والتقدم الحقيقيين عند الشعوب المعاصرة تنفي وجود مثل تلك العلاقة المتخيلة والساذجة. فاليابان وكوريا الجنوبية تمكنتا من الفوز بتاج الحداثة والنهضة والتقدم لاعن طريق تبنيهما للغات الأجنبية في الحياة اليومية على حساب لغتيهما الوطنيتين وإنما كسبتا رهان التقدم والحداثة في المقام الأول بفضل العلم والعمل، والتخطيط والرؤية الاستشرافية لمستقبلهما ومستقبل العالم في القارات الخمس. تلك هي المعادلة الأمينة على درب الكسب الفعلي لرهان الحداثة والتقدم للمجتمعات وأفرادها نساء ورجالا. أما الاعتقاد في أن اللغات الأجنبية هي البوابة المؤدية إلى التقدم والحداثة فذلك عبارة عن «سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاء ه لم يجده شيئا». هناك ،إذن، مشروعية للقول إن معالم الاستعمار اللغوي لدى التونسيات المطروحة في هذا النص هي نتيجة أيضا لفتور حرص قيادات المجتمع التونسي المتنوعة على كسب رهان الاستقلال اللغوي الثقافي أو ما يجوز تسميته بالاستقلال الثاني. وهو وضع يجعل، بكل المقاييس، مشروع الاستقلال التام ناقصا، فيهيئ التونسيات والتونسيين عن وعي أو عن غيروعي وإدراك إلى الاستعداد والرضا بقبول استمرار قبضة الاستعمار خاصة اللغوي والثقافي كما أكد على ذلك ما لك بن نبي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

أ ـ با للغة العربية

ـ الذوادي، محمود التخلف الآخر: عولمة أزمة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث، تونس الأطلسية للنشر [2002].

ـ الذوادي، محمود، الفرونكوأراب الأنثوية بالمغرب العربي، شؤون عربية، 1981، العدد 21

ـ الذوادي، محمود [2006] الوجه الآخرللمجتمع التونسي الحديث، تونس، تبرالزمان.

الذوادي، محمود، اللغة الفرنسية في المغرب العربي : غنيمة حرب أم استلاب هوية ؟ المستقبل العربي، العدد 368، 2009، ص 72-85.

ـ اللسان العربي وإشكالية التلقي بيروت، مركزدراسات الوحدة العربية [2007]

ب ـ با للغات الأجنبية

1) Abdelilah-Bauer,B. Le défi des enfants bilingues : Grandir et vivre en parlant plusieurs langues, Paris, La Découverte (2008).

2) Dhaouadi, M, Un essai de théorisation sur le penchant vers l'accent parisien chez la femme tunisienne, International Journal of the Sociology of Language, No.122, 1996, pp.107-125.

3) Dhaouadi, M.Globalization of the Other Underdevelopement: Third World Cultural Identities, Kuala Lumpur, A.S.Noordeen, 2002.

4) Dhaouadi, M, Arab Cultural Concepts for Cultural Sociology, Contemporary Arab Affairs, Vol.I, No.1, January 2008, pp.76-82.

5) Hays, P. Modernization, Stress and Psychopathology in Tunisian Women (Unpublished Ph.D Thesis) University of Hawai (1987).

6) Holmes, J. Meyerhoff, M., Eαs,Handbook of Language and Gender, Oxford, Blackwell Publishing (2005).

7) Kivisto, P. Multiculturalism in Global Society, Oxford, Blackwell Publishing (2002).

8) Wurm, S.Atlas of the World's Languages in Danger of Disappearing, Paris, Unesco Publishing (2001).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسـان القانـونيّ
بحث في وظيفة القانون الأنثروبـولـوجيّـة (*)

تأليف: آلان سوبيو /تعريب عادل بن نصر / جامعي، تونس

■ **ينسب هذا الجهد في التأمّل إلى الاستقراء الأنثروبولوجي. ولقد لمسنا فيه من المزايا المنهجيّة والمعرفيّة ما يعزّ تضافرها في كثير من المؤلّفات. و يكمن القادح وراء هذه المكابدة العلميّة الطريفة في التسليم بأنّ كلّ منظومة تقعيديّة (système normatif) تستقي جدواها من مدى تجاوب الأفراد معها؛ فكان أن نجم عن ذلك الإقرار بأنّ للأشخاص والسياقات دورا أساسيّا في تشكيل سمات التنظيم (la règlementation) والانتظام (la régulation).**

ولمّا كانت للفعل البشري وظيفة تحيينيّة للمنصوص عليه والمتعارف عليه، غدا من الوجيه اقتفاء تقلّبات المعاني والمقاصد القانونيّة.

وقد اقتضى هذا الضرب من التحقيقات الاستئناس بالمنهج الأنثروبولوجي، وهو مقاربة ترصد النماذج التنظيميّة والأدوات والاستراتيجيات التي تعتمدها لتحقيق الالتزام بقواعدها واستبطانها من طرف الأفراد والمجموعات. واستنادا إلى هذا الخيار في البحث، جعل آلان سوبيو الخيط النّاظم لتأملاته طرحا مفاده "أنّه من الخطأ اختزال (القانون)، مثلما ننزع إليه اليوم في "تقنية خالصة" خالية من كلّ دلالة" (ص39)؛ فالولوج إلى أصقاع الأنساق المتحكّمة في الوقائع البشريّة والحدث التاريخيّ يتمّ بتقصّي ما وراء التجلّيات التنظيميّة (les manifestations normatives) والأنماط المعلنة (les modes déclarés).

وحالما يطّلع قارئ الكتاب على هذا الطرح، ينبثق لديه وعي بأنّ طرافة الجهد الذي بذله المؤلّف تكمن في جرأة المساءلة. ونعتقد أنّ الحفريات المعرفيّة التي تتخذ مبحثا لها تمثلات الحريّة والحق والسلطة والتنظيم والمنع والعدل ووظائفها وأساليب تأويلها هي مدخل يقود، ولا ريب، إلى إنجاز مراجعة حاسمة لدور القوانين، بل وكذلك لمصادرها وأشكالها.

كما نلمس في تدقيقات هذا البحث مساهمة نوعيّة في "التأسيس الجديد" لكونيّة غير متعسّفة.

وقد جاء تفصيل ما سلف في جزء تمهيديّ وفي قسمين كبيرين مثّلت مفاصلها مادّة الكتاب الغزيرة والثريّة.

كان التمهيد مجالا نسجت فيه المنطلقات التي ارتأى صاحبها أن تكون دعوة للانتباه المستمر للشحنات الدلاليّة الكامنة في الخطاب القانوني صياغة وتأويلا وتجسيدا. ويستهلّ المؤلف هذا الحبك التمهيدي بالإقرار بأنّ "اللغة الأمّ، باعتبارها أوّل مصدر للمعنى هي (...) أوّل الموارد الدغمائيّة الضروريّة لتشكيل الذات. و ما تمنحه من حريّة لكلّ شخص بأن يفكّر ويعبّر، كما يشاء يفترض خضوع الجميع للحدود التي تضفي معنى على الكلمات التي تشتمل عليها" (ص14). وباللغة ذاتها يحوّل القانون الأفراد إلى ذوات قانونيّة تتمتّع بحقوق وتلزم بواجبات. ويكون "مهدّدا بالبلاهة" وعرضة للتهميش "من كان سجين تصوّره الخاص للعالم" ولم يقرّ بحقيقة التصوّرات الأخرى الممكنة للتنظّيم المجتعي والتعايش. ومن هذا المنظور، يمثّل توق المجتمعات إلى العدالة معطى أنثروبولوجيّا أساسيّا (ص15) ومتنوّعا تنوّع البيئات والأنساق الذّهنيّة والحضاريّة.

غير أنّ أبرز ما رصده آلان سوبيو، في هذا الصدد، هو أنّ "فكرتَيْ القانون والعقد تمثلان فقط طريقة من بين عدّة طرائق في تأسيس العدالة بين الناس وإخضاعهم إلى سلطان العقل" (ص16). فخلص - إثر ذلك مباشرة - إلى أنّ اعتبار كلّ واحد منّا إنسانا قانونيّا «هو الأسلوب الغربيّ في ربط البعدين البيولوجي والرمزي اللذين يكوّنان الإنسان» (ص16) ولكنّ الأنظمة القانونيّة الغربيّة التي كرّست، باطّراد، مفهوم الإنسان باعتباره كائنا عاقلا "تقوم هي ذاتها على مقولات دغمائيّة المنشإ " (ص27)، أي على معتقدات لا يمتلك الشخص معها (وإزائها) التقدير الحرّ، وإنّما تفرض عليه حتما ولا زمنيّا. لقد نشأ مفهوم "الحقيقة القانونيّة" المسلّم بها والمعمول بها اجتماعيّا بصفتها تلك.

ولمّا كان البعد الدّغمائيّ ممّا يتعذّر البوح به صراحة، اتجه الجهد إلى إذابة القانون في نواميس العلم؛ "فبالأمس راجت قوانين التاريخ وقوانين الجنس البشري، واليوم تسود قوانين الاقتصاد أو علم المورّثات" (ص30). وطالما اتجهت النظريّات والمؤسّسات إلى تفسير القانون من دون الرّجوع إلى فكرة العدالة، فلن يعدو الأمر كونه خطأ جسيما وغرورا يكرّس اللاواقعيّة. ولئن اعترف بعض الفقهاء بما للقانون من صلة بالعدالة، فإنّ مردّ هذا الاعتراف في رأي أ. سوبيو هو فقط "مماثلة (العدالة) فورا مع دفع المنافع الفرديّة إلى حدّها الأقصى" (ص33) أي "إرجاع كلّ قاعدة إلى حساب منفعة يكون في الوقت ذاته مصدر شرعيّتها ومقياسها" (ص34).

صارت هذه الفرديّة عماد الصرح القانوني في الغرب، وارتقت إلى مصاف القيم المقدّسة، بل وسادت على العالم بأكمله. ولم يجانب أ. سوبيو الصواب حين استنتج تبعا لذلك، وقوع أوروبا في "أصوليّة غربيّة لا يمكن إلا أن تغذّي في المقابل الأصوليات الصادرة عن أنظمة المعتقدات الأخرى" (ص38).

وحين بلغ أ. سوبيو هذا المستوى من التشخيص، استقام لديه وجوب التحذير من حدوث "صدام الحضارات" وتصارُع المعتقدات بسبب هشاشة التناول الابستيمولوجيّ. وهذا ما حدا إلى الدّعوة إلى التأمّل من جديد في ما يضفي على القانون ميزته الكبرى، ولا يكمن ذلك - حسب رأيه - في "إرث المعتقدات التي ازدهر على أساسها الغرب، وإنّما هو ذلك الرصيد من موارد التأويل التي ينطوي عليها"ص(38) . وبما أنّ القانون يقوم أساسا بوظيفة المنع متوسّلا في ذلك بإجراءات خاصّة، فإنّ تقنياته لبلوغ ذلك هي الأجدى بالتمحيص لأنّها بوّابته للنّفوذ بل ولامتلاك السلطة.

وقد خصّص أ. سوبيو القسم الأوّل من الكتاب لاستقراء ملامح "الدغمائيّة القانونيّة ومعتقداتنا التأسيسيّة". وإنّ استئناسه بالمقاربة الأنثروبولوجيّة لتفكيك مدلول الكائن البشري (الفصل الأوّل) وسلطة القوانين (الفصل الثاني) وأصول العقد ومهمّته (الفصل الثالث) جعلنا نلاحظ أنّ ما يلوح محتشما في الأنموذج التقعيدي الرّسمي هو تلك الجوانب الوظيفيّة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القواعد. وتكمن مزيّة هذا الاستنتاج في مدّنا بمدخلين عمليّين يمكّنان من تجديد آليات التفكير في الأنظمة القانونيّة :

أوّلهما : إنّ مفاهيم الحريّة والحق والواجب والممنوع والمسموح لا تنحصر في المدوّنات (les corpus) وإنّما هي أنماط من المعاملات والمواقف تخضع للملاحظة المباشرة عبر الأزمنة والأنساق الحضاريّة المتنوّعة.

ثانيهما : إذا سلمنا أنّ النّظام القانوني باعتباره أنموذجا رسميّا (Un modèle officiel) يندرج ضمن نظام أشمل هو النسق الثقافي والاقتصادي، فإنّه يستقيم التأكيد بأنّ الأنموذج تابع وليس أصلا للأفعال والمواقف. وبناء على ذلك، فإنّ النّظر في نشأة القواعد التنظيميّة وتجلياتها ومصادر سلطتها يكتسي طرافة إذا ما اتّخذ من سلوك الأفراد والمجتمعات ومن تمثلاتهم للنظام مجالا لتحقيقاته. ولاغرابة بعد ذلك أن يجزم ألان سوبيو بأنّ معين الانتظام (La régulation) وتماسك المجتمعات لا يكمن في الأنموذج المعلن، وإنّما في العلاقات التي تنشأ استنادا إلى اعتبارات تقوم على مفاهيم "الآني" و"الطّارئ" و"الضرورة" و"المصالح" و"الحاجة" و"الهويّة".

ولمّا غدت هذه المفاهيم معايير مستبطنة لدى الناس، تقدّر بواسطتها حدود الجواز والرّفض للأفعال، بدا وجيها عند أ. سوبيو أن يخوض في القسم الثاني من كتابه في ما يميّز القانون، والمقصود به "وظيفة المنع" وما يرتبط بها من مصادر تأويل. ولعلّ أبرز ما يلفت الانتباه في هذا المجال هو توصّل المؤلّف إلى استشراف التجديد القانوني من خلال الإبحار في ثلاثة أقطاب. وهكذا، عكف أوّلا على رصد ما به يتحقق "إتقان التقنيات" فكان جهده سبرا "لأسلوب المنع" (الفصل الرابع)؛ ثمّ حقق ما بواسطته يكتمل ترشيد السلطات فيحدث الانتقال "من الحكم إلى الحكم الرشيد" (الفصل الخاس). ولا غرابة بعد ذلك أن يخلص إلى صياغة ما بفضله يرقى "استعمال (مقولة) حقوق الإنسان" (الفصل السادس).

لو اختزلنا ما أفاض فيه ألان سوبيو في الفصل الرابع من كتابه لحصرناه في تدقيقه لما يميز التنظيم عن الانتظام؛ فأن ننظّم "هو - على حدّ قوله - أن نملي قواعد من الخارج، في حين أنّ الانتظام هو الالتزام باحترام القواعد الضروريّة لتسيير الانضباط الذاتي لمنظّمة معيّنة" (ص229). إنّ جهد ألان سوبيو في هذا الصدد هو كشف لمزايا "التعديل الملائم في مقابل التنظيم الصارم. وإن صار القانون إفرازا من إفرازات التعديل المقصود فإنّه سيؤدّي لا محالة "وظيفة متميّزة" ويتحوّل عندئذ إلى "أداة تؤنس التقنية" (ص232). ولعلّ الاحتكام إلى هذا المصدر هو الضامن لنجاعة السلطة ومصداقيّتها وديمومتها نظرا لانبثاقها لا من افتراضات القانون وأعمال المشرّع حصريّا، وإنّما من حاجات الإنسان في أزمنة وأمكنة ووضعيات بعينها أي إنّها توضع "تحت رعاية الشعب الذي يتجدّد باستمرار" (ص256)؛ وهذا ما صاغه أ. سوبيو ببلاغة فائقة في الفصل الخامس حين انطلق من طرح مفاده أنّ السلطة "تحتاج (. .) إلى أن يُعترف بها حتى تمارس باستدامة وإلا فإنّها تكون استنهكت قواها بسرعة في العنف والقتل" (ص 255). وكأنّنا "بترشيد السلطات" ،كما ورد في الفصل الخامس، لا يتحقّق إلاّ بالبحث عن مبرّرات الحكم في قواعد تسيير متأصلة في المجتمع لا في هيئة ذات سيادة مستقلة بالهيمنة الإجرائيّـة (التقنيّة) (ص259).

ولمّا كان الاستقراء الأنثروبولوجي ينقل مركز الاهتمام من صلاحيات النظام إلى حقوق الإنسان، صارت مراجعة الصـروح القانونيّـة المألوفـة أمرا ملحّا. وفي رأي أ. سوبيو، يقتضي إنجاز هذا «المشروع» أن «نبدأ بفتح باب التّأويل في مجال حقوق الإنسان» (339) لكلّ الحضارات، وأن نجوّز لأنفسنا «سبلا تأويليّة (. .) تكون منفتحة على جميع الحضارات» (ص339).

ويُقرّ أ. سوبيو ، في هذا المقام بأنّه "(يستعمل) عمدا هنا مفهوما دافعت عنه أجيال من المفكرين المسلمين

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحريصين على حفظ بلدانهم من التأخر وعلى تجديد الصلة بتلك الصفحات المشرقة في حضارتهم؛ ذلك بأنّ الفكر والقيم الغربيّة ستكون مهدّدة بتقهقر مماثل إذا هي أذعنت بدورها للأصوليّة" (ص339).

ذاك هو السبيل الذي يستوجب التشجيع في اعتقاد آلان سوبيو فأن يكون القانون مجال تأويل رحب يدلي فيه كل بدلوه هو المسلك الذي يخوّل التوصّل إلى الاتفاق على القيم التي تجمع البشر. وحريّ بالتذكير هنا أنّ هذا النهج "يفترض أن تعدل دول الشمال عن اللجوء، دائما وفي كل مكان، إلى فرض تصوّراتها الخاصّة، وأن تنخرط في مدارس الآخرين حول عمل مشترك يهتمّ بتساؤل الإنسان عن ذاته" (ص356).

إنّ جهد أ. سوبيو التمحيصي جعل المشهد القانوني يلوح متعدّد المياسم. وهو يتراءى لقارئه على هيئة منعطفات أبستيمولوجيّة وعمليّة قوامها اهتمامات طريفة ورهانات مصيريّة حريّ بالأنظمة أن تعجّل بتقديرها.

---

*) آلان سوبيو : الإنسان القانونيّ. بحث في وظيفة القانون الأنثروبولوجيّة، منشورات المنظمة العربية للترجمة، سبتمبر 2012، 386 ص.
العنوان الأصلي : Alain Supiot : Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit, Seuil, 2005, p 354.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تَحـولِ الشّـاعـر القَـبَلِيِّ إلى بطَـلِ قِـصَّـةٍ « غـزَلـيّـةٍ »
عِـنـد الـرّواةِ العـربِ فـي الـقـرن 3 هـ / 9 م (1)

بقلم : ريجيس بلاشير / تعريب : نسرين بوذراع/باحثة، تونس

■ جَنَحَ المتخصِّصُونَ في الأدبِ المقارَنِ في الغربِ إلى الاهتمامِ أساسًا بالبحثِ في التّأثيراتِ الّتي كُشِفَ عَنْهَا في شعرِ الشّعراءِ الغَزِلِينَ وَفي بعضِ الأعمالِ العربيّةِ الّتي ظهرتْ في الغربِ الإسلاميِّ. وَكانَ أَوْلَى بهؤلاءِ المتخصّصين أنْ يَعُوا وَعْيًا عميقًا الحَرَكَةَ الفِكْرِيَّةَ كُلَّهَا، هذه الحركة الّتي مهّدَتْ في المَشرقِ العربيِّ الإسلاميِّ لِولادةِ الصّلاتِ الأدبيّةِ مع الغربِ المسيحيِّ. وتُوجَدُ بَعْدُ أعمال متمحّضة للإفصاح للمرَّةِ الأُولَى عن أصلِ الغزليّة (cortesia) في الأدبِ العربيّ بين القرن 2 هـ / 8 م والقرن 5 هـ/ 11م. وَإنّنا نُدْرِكُ باعتمادِ التّسلسلِ الزّمنيِّ أنّنَا مَدِينُونَ لـ د. طه حسين [بقيمةِ] ما كَتَبَ من دراساتٍ تتعلّقُ بالشُعراءِ المتيّمينَ، وهي المُجَمَّعَةُ في «حديثِ الأربعاءِ» (بداية من سنةِ 1924).

وَينبغي أَيْضًا إيلاءُ مكانةٍ مهمّةٍ للدّراسةِ الأكاديميةِ الّتي نشرها ف. غابريالي (F. Gabrieli) سنة 1937 عنْ جميلٍ في مجلّةِ الدّراساتِ المَشْرقيّةِ (RSO)، المجلّدُ 17، ص. ص. 40-62. وَيجبُ أَيضًا إيلاءُ عِنَايَةٍ مخصوصَةٍ للدّراسةِ المعمّقةِ الّتي تَزْخَرُ برُؤًى طريفةٍ قدّمها كراتشكوفسكي (Kratchkovski) في المُؤَلَّفِ [المُخَصَّصِ] لإحياء ذكرى علي شار نوائي (2) (لينينغراد 1946) ومدارُهَا على أصولِ قصّةِ المجنونِ وليلى. ونحنُ مدينون بترجمتها للأستاذ هـ. ريتر (H. Ritter) الّذي نشرها في أُورْيَنْزْ (Oriens) (لأَيدْ 1995).

ونجـد أخيرا في مقال مَنْشُورٍ في أرابيكـا، ع7، 1960، ص. ص. 140-166 بحثا معمّقا بقلم جون كلود فادي (Jean-Claude Vadet) يبيّن إلى أيّ حدٍّ كان الأدبُ «الغزليُّ» والفكرُ الّذي يُنَشّطهُ في القرنِ 4 هـ/ 10م في العراق مَزِيجًا تختلطُ فيهِ المواقفُ الفكريّةُ والدّينيّةُ والأخلاقيّةُ الأشدُّ اختلافاً بل الأشدُّ تقابُلاً، وهي تلكَ المَواقِفُ المتّصلةُ بالمخبرينَ و«الظُّرفاءِ» والنُّفُوسِ المدعوّةِ بالحبِّ الالاهيِّ.

نروم في هذه الدّراسةِ الإلْحاحَ على نقطةٍ على قَدْرٍ كبيرٍ مِنَ الأهمّيّةِ [في دراسةِ] التّاريخ الأدبيّ وفي [تَبْيِين] أُصولِ [القصيدة] الغزليّة. فمنذ القرن 2هـ / 7 م، جسّم أبطالٌ مِنْ مِثْلِ عروةَ بن حزام وجميل والمجنونِ وآخرين كثيرينَ أنموذجَ «الشّاعرِ الغزلِ» المِثالِ في نَظَرِ بَعْضِ الجمهورِ في العراق والحجاز. وهؤلاءِ الأبطالُ هُمْ في الآن نفسِهِ شُعراء وُجِدُوا تاريخيًا بينَ نهايةِ القرنِ 6 م ونهايةِ القرنِ الّذي يَليهِ. ولاَ سبيلَ إلى التّشكيكِ في هذه الحقيقةِ التّاريخيّةِ إلاّ في ما يتعلّقُ بحالَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ (حالةِ المجنونِ وحالةِ ابن ذَريح).

ومثلما يكون عليه الأمرُ في فاتحة كلِّ بَحْثٍ، فَإِنّهُ تُواجهنا مشكلتانِ: ألا ترمي الوثائق الّتي بحوْزَتِنَا إلى تأريخ ملامحَ أُسطوريّةٍ؟ وإذا لَمْ يكن الأمرُ كذلك، فَبِأيِّ تَمَشٍّ تَحوَّلَ بعضُ الشُّعراءِ إلى أبطالٍ غَزِلِينَ؟

الإجابةُ عن المسألةِ الأولى يُقدِّمُها لنا ف. غابريالي (F. Gabrieli) في دراسته عن جميل عَبْرَ توظيفِهِ المُعْطيَاتِ الّتي استخلَصَ أغلبَها مِنْ كتابِ الأغاني لِأبي الفرج الإصفهانيِّ (ت. 356هـ / 967م). وإنَّ جَرْدَ التّراجمِ المُخصّصةِ لِأبطالٍ غزلِينَ آخرينَ في هذا الكتابِ مِنْ مِثْلِ عُرْوَةَ بْنِ حِزَامٍ وابنِ عَجْلاَنَ النَّهْديِّ والمرقّشَيْنِ ووضّاحِ اليَمَنِ يُفْضي إلى تغليبِ الاعتقادِ في المسألةِ التّاليةِ وهي أنَّ تَحْويلَ شاعرِ قبيلةٍ إلى بَطلِ قِصّةِ غَرامٍ حَدَثٌ مُشْتَرَكٌ.

تَبقى الآنَ مُحاوَلَةُ الكشفِ عَنْ أسبابِ هذه الظّاهرةِ وَكَيْفِيَّةِ تَطوُّرِهَا. وَنُقَدِّرُ أَنْ تُقدِّمَ البُحُوثُ الّتي بدأها ج.- ك. فادي (J.-C. Vadet) في هذا المجالِ إجاباتٍ مُهِمَّةً عن أسئلَتِنَا. وَستَكُونُ هذه البحوثُ بَيْنَ أيْدي الجميع قريبًا. وَمعَ ذلك، فَهُنَاكَ نُقْطَةٌ نريدُ تَرْكيزَ الاهتمامِ عَلَيْهَا دونَ تَوانٍ، وهيَ مسألَةٌ منهجيّةٌ. إنَّ وصفَ هذا التّمشّي [المتعلّق] بالتّحْويلِ يقتضي دراسةَ المعطياتِ المُقَدَّمَةِ في تراجمِ كتابِ الأغاني دراسةً دقيقةً تامّةً.

وَ فِي الجُمْلَةِ، إنَّ دراسةَ «سِلْسِلَةِ الأسانيدِ» الّتي يُرادُ مِنْها في هذا الجَمْعِ تأكيدُ صِحَّةِ الأخبارِ أوْ المُعطياتِ المُجَمَّعَةِ في القوائمِ البيبليوغرافيّةِ المُتَتَابِعَةِ تُمكِّنُنَا مِنَ الوُقُوفِ على حَوَالَيْ عشرينَ اسمًا [مِنْ أسماءِ] الرُّوَاةِ.

- ابنُ الكلبيِّ، من الكوفةِ، ت. 204هـ/ 819م
- هيثمُ بْنُ عديٍّ، من الكوفةِ، ت. 207هـ/ 822م
- أبو عمروٍ الشّيْبانيُّ، من الكوفةِ، ت. حوالَيْ 217هـ/ 928م (3)
- خالدُ بْنُ كلثوم، من الكوفةِ، تلميذُ ابنِ الكلبيِّ المدائنيُّ، من البصرةِ، ت. بِبَغداد حوالَيْ 215هـ/ 830م
- القَحْذَميُّ، من البصرةِ، ت. 222هـ/ 836م
- ابْنُ الأعرابيِّ، ت. 225هـ/ 839م
- حمّادُ ابْنُ المُلحّنِ إسحاقَ الموصليِّ، ت. ببغداد بعدَ سنةِ 250/ 864م
- زبيرُ بْنُ بكّارٍ، قاضي مكّةَ، ت. 256هـ/ 870م
- عمرُ بنُ شبّةَ، من البصرة، ت. 262هـ/ 876م

تستدعي هذه القائمةُ غَيْرُ المُكْتَمِلَةِ ملاحظاتٍ عِدَّةً:

أ) تَشُدُّ انتباهَنَا المنزلةُ الّتي يحتلُّها [الرُّوَاةُ] العراقيُّونَ [في هذهِ القائمَةِ]، فَهُمْ تِسعةٌ مُقابلَ حِجازيٍّ واحِدٍ هُو زُبيرُ بْنُ بكّارٍ؛ بَيْدَ أنَّ تواتُرَ الشّواهدِ المَنْسُوبةِ إلى هذا الحجازيِّ يُعيدُ التّوازنَ إلى حدٍّ ما. ويأتي بعْدَ ذلِكَ عُمَرُ بْنُ شبّةَ وهيثمٌ وابنُ الكلْبيِّ ثُمَّ الآخرونَ.

ب) نَشَطَ أغلبُ هؤلاءِ «الرُّوَاةِ» بَيْنَ الرُّبْعِ الثّاني مِنَ القَرْنِ 2هـ والرُّبعِ الأوّلِ مِنَ [القرْنِ] اللاّحقِ.

وَإنَّ زبيرَ بْنَ بكّارٍ وعُمَرَ بْنَ شَبَّةَ وَحمَّادًا ينتمونَ دُون سِواهم إلى جيلٍ لاحقٍ يَعْمَلُ كُلِّيًا أَوْ جُزئيًا على موَادَّ جَمَعَهَا بَعْدُ [رُواة] مُتَقَدِّمُونَ. وَهْيَ بِالخُصُوصِ حالَةُ زُبَيْرٍ الّذي أفادَ مِنْ مَعْلوماتِ عمّهِ مُصْعَبٍ.

ج) هؤلاءِ «الرُّوَاةُ»، فِي الجملةِ، هُمْ أنْفُسُهُمْ الّذينَ نَجِدُهُمْ فِي كتابِ الأغاني فِي التّراجمِ المُخَصَّصَةِ لِشعراءِ الغزلِ الإباحيِّ فِي المدرسةِ الحجازيَّةِ وَهُمْ أبو دَهْبَلٍ والعَرْجِيُّ وعُمَرُ بْنُ أبي رَبيعةَ. يُفَسِّرُ هذا الأمرُ تشابُهَ بعْضِ المظاهرِ القَصَصِيّةِ وَقَدْ يُفسِّرُ أيضًا [ما نُلاحِظُهُ] مِنْ عدوى المَوْضوعاتِ.

وَلا يُمْكِنُ أنْ نَفْهَمَ صَنيعَ هؤلاءِ «الرّواةِ» فِي تَشْكيلِ شُعراءَ أبطالِ [قِصَصِ] غرامٍ وَلاَ أَنْ نُدْرِكَهُ إلاّ بِصُعوبةٍ. فهو صنيعٌ يقتضي فِعْلاً معرفةَ هؤلاءِ الرّجالِ معرفَةً تامّةً وَمعرفَةَ تَكْوينِهِمْ وَالتّأثيراتِ الّتي خضعوا لها زَمَنَ قِيامِهِمْ بعملِهِمْ. لذلك فإنَّ دِراسةً مُعَمَّقَةً في شأنِهِمْ تَنْتَظِرُ الإنجازَ.

وَتَظلُّ بعضُ الملاحظاتِ العامّةِ، رَغْمَ ذلكَ، مُمْكنَةً. فَهؤلاءِ «الرُّواةُ» نَشَطُوا فِي بيئاتٍ مُتقابلةٍ تقابلاً بيِّنًا مِثْلَ الكوفةِ وَبغدادَ وَمكّةَ. وَوَفَّرتْ مصادرُ معلوماتِهِمْ تنوُّعًا جليًّا. وَقَدْ قَدَّمَ هؤلاءِ أنْفُسُهُمْ طرائقَ فَهْمِهِمْ كَما قَدَّمُوا مواقفَ ثقافيّةً مُتنوّعةً تنوُّعًا واضحًا. [فأمّا] أبو عَمْرٍو الشَّيبانيُّ وَزبيرُ بْنُ بكّارٍ، فَيَبْدُوَانِ كِلاهُما مُحدِّثَيْنِ على قَدْرٍ مِنَ النّزاهةِ، مُتَشَدِّدَيْنِ مع الجميعِ، حريصَيْنِ على تطبيقِ طرائقِ نَقْدِهِمْ بِصرامةٍ فِي [مُواجهةِ] المعطياتِ الّتي يَحْمِلُهَا النّاسُ عن الشّعراءِ المُغنِّيِّنَ بِالدِّراسةِ.

[وأمّا] حمّادُ الموصليُّ، فَيَبْدو لنا على العَكْسِ مَشْدُودًا إلى النّوادرِ المثيرةِ لِلفضولِ والإعجابِ. [وأمّا] القَحْذَميُّ، فَقَدْ أبانَ عن مَيْلٍ للأخبارِ الّتي يَنْتَشِي بها «العامَّةُ» وهو مَيْلٌ تميَّزَ به مِنْ غَيْرِهِ. وَيَسْتَحِقُّ هيثمُ بْنُ عديٍّ انتباهًا مَخْصُوصًا جدًّا. فَقَدْ كَتَبَ حَسَبَ ما يذْكُرُ ابنُ النَّديمِ (الفِهْرِسْتُ، ط. فلوجل، ص. 306) حكاياتٍ مُوَجَّهَةً إلى جمهورٍ أقلَّ صرامةً مِنْ غيرِهِ. وإنَّ قراءةَ الأخبارِ المَرْوِيَّةِ في كتابِ الأغاني قراءةً مُتَأنّيَةً مِنْ شأْنِها أنْ تُقَدِّمَ صورةً لِهذا التّنوُّعِ في فِكْرِ «الرّواةِ» وأشكالِ تطلُّعاتِهِمْ وَمَوْضوعاتِها وأبْنِيَةِ قَصصِهِمْ (4).

إنَّ فَحْصًا مُعَمَّقًا «لِسلسلةِ الرُّواةِ» الّتي تُمهِّدُ لِكُلِّ مُعْطًى فِي كتابِ الأغاني واسْتِعْمالَهَا اسْتعمالاً حَصيفًا يَكْفُلاَنِ إضْفاءَ شيءٍ مِنَ الوضوحِ على الموادِّ الّتي رَوَاهَا «الرُّواةُ» الّذينَ ذَكَرْنَاهُمْ.

وَ لاَ يتعلَّقُ الأمْرُ، دُونَ شكٍّ، بِتناوُلِ هذه «السّلاسلِ» باعتبارها أَدِلَّةً تُثْبِتُ الحِكايَةَ أو الشّاهِدَ الّذي تُقدِّمُهُ. إنَّهَا فِي المُقابِلِ علامَاتٌ يكشفُ تقارُبُ [مضامينها] عَنِ العصْرِ التّقريبيِّ وَالوَسَطِ اللّذَيْنِ يَحْمِلانِ حكايةً مُتَّصلةً بشاعرٍ بطَلِ [قِصَّةِ] غَرامٍ. وَمِنْ ثَمَّةَ تتخطّى عَتَبَةَ تدوينِ الأخبارِ فِي الرُّبْعِ الأخيرِ مِنَ القرنِ 2 هـ / 8 م لِتَنْفَتِحَ على الرِّوايةِ الشَّفَويَّةِ. وَإنَّ اخْتِلافَ المُخبرينَ الّذينَ نَلْجأُ إليْهِمْ في أقْدَمِ هذه «السَّلاسِلِ»، وَتَغْييبَ التّعريفِ بهؤلاءِ المخبرينَ عن غيرِ قَصْدٍ أوْ حذرًا، وَالإحالَةَ المُتَواتِرةَ إلى حَدٍّ مَّا إلى بَعْضِهِمْ، وَالمَوْقِفَ الجماعيَّ المُتَّخَذَ غالبًا في شكلِ شهاداتٍ، يُظْهِرُ [كُلُّ ذلكَ] انسيابَ المَادَّةِ الشَّفويَّةِ وَعدمَ ثباتِها وَيُظْهِرُ كَذَلِكَ تَوَجُّهَهَا الفَوْضَوِيَّ.

فَكُلُّ «رَاوِيَةٍ» أَجْرَى اخْتِيارَهُ فِي ذلك وَفْقَ مَيْلِهِ وَأذواقِهِ، وَرُبَّمَا [وَفْقَ] مِزاجِهِ الآنِيِّ. وَلكنْ، لاَ نَنْسَى، بَعْدَ هذه القائمةِ المُخْتارةِ المذكورةِ آنفًا، أَنَّ الأدبَ الشَّفَوِيَّ المُتَّصِلَ بشعراءِ أبطالِ قَصَصِ [غَرَامٍ] قَدْ تَواصَلَ وُجُودُهُ فِي أشْكالِهِ غَيْرِ الثّابِتَةِ. ويُقَدِّمُ لَنا الاصفهانيّ فِي النِّصْفِ الأوّلِ مِنَ القرنِ 4 [هـ] / 10 [م] دَليلاً [على ذلكَ]. فهو يُعْلِنُ مِرارا

رَفْضَهُ ذِكْرَ حكاياتٍ «سَطْحِيَّةٍ فِي مَضمونِها وَفِي شَكْلِها»، [حكاياتٍ] تروجُ بَيْنَ جُمهورٍ غَيْرِ مُتَعَلِّمٍ أو قليلِ الصّرامة (5). بَيْدَ أَنَّهُ مِنَ الخطأ الاعتقادُ أَنَّ إقْصاءَ هَؤلاءِ «الرّواة» [بعْضَ الرِّواياتِ دُونَ سِواها] يَكُونُ خالِيًا مِنَ العُيُوبِ. وَعَلَى عَكْسِ ذلكَ، فَإِنَّ تَنَوُّعَ ثقافاتِ هؤلاءِ «الرُّواةِ» يَحْمِينا أَحْيَانًا. فَقيمةُ المَعْلوماتِ الّتي يَجْمَعُها رَجُلٌ كأَيُّوبِ بنُ عَبايةَ مَثَلاً قيمةٌ لاَ جِدالَ فيها (6). وَلكِنْ تُوجَدُ مِثْلُها معْلوماتٌ كثيرةٌ أُخرى (7). فَليسَ المَرءُ فِي حاجةٍ إذنْ إلى أن يُسْلِمَ نفسَهُ إلى تَعْميمٍ هو في نهايَةِ الأمرِ تعميمٌ مشْروعٌ لايجادِ المناخاتِ المُتواليةِ الّتي تَمَّ فيها التَّحويلُ الّذي نعتني بِهِ أوْ حتّى لِمجرّدِ ذِكْرِهِ.

مُنْذُ نِهايةِ القرنِ 1 [هـ] (= بِدايةِ القرنِ 8 [م])، رَاجَتْ بِالحِجازِ، فِي مَقَرِّ بعضِ القبائلِ مِثْلَ قبيلةِ عُذرةَ وَكذلكَ في البصرةِ وَالكوفةِ مجموعةٌ مِنَ الأخبارِ وَالنّوادرِ مَدارُها على شُعراءَ ظَلَّتْ أَسْماؤُهُمْ مشهورةً لاَ لِدَوْرِهِمْ القَبَلِيِّ فَحَسْبُ، وَإِنَّما أَيْضًا لِبَعْضِ ما كانَ لَهُمْ مِنْ مُغامراتٍ عاطِفِيّةٍ. وَقَدْ كانَتْ مَوْضوعاتُ هذهِ الأخبارِ أو النّوادرِ مُتعلِّقةً يقينًا بجميلِ العُذْرِيِّ وابنِ عَجْلانَ النَّهْدِيِّ ويزيدِ بنِ الطَّثْرِيَّةِ.

وقَدْ أَسْهَمَ تغيُّرُ الوَسَطِ الحِجازيِّ، وَالوسطِ المَدَنِيِّ على نَحْوٍ أخصَّ، بِفِعلِ تَضَخُّمِ الثَّرَواتِ نَتيجةَ الفُتُوحاتِ الإسلاميّةِ بالتّوازي مع السُّلْطَةِ المُتَزايِدَةِ للمُدُنِ السُّوريّةِ والعِراقيّةِ في اضطرابِ هذه الوضعيّةِ. ولَمْ تَسْلَمِ الكَثْرَةُ الرّائِجَةُ مِنَ الأخبارِ والنّوادرِ المُتَعَلِّقَةِ بشعراءَ أَمْثالِ أولئِكَ الّذينَ ذكَرْناهُمْ مِنْ أَنْ تَتَشَكَّلَ تَشَكُّلا جديدًا بِفِعْلِ هيمنةِ الموضوعاتِ البُكائيّةِ والغزليّةِ على كُلِّ الموضوعاتِ الأُخْرى. وَيَجِبُ في هذا المقامِ أيضًا جَرْدُ الجوانِبِ القَصَصيّةِ الطّريفَةِ ثُمَّ تَرْتيبُها. وَيَجِبُ كذلكَ البحثُ في عاملِ العدوى الّذي تَخْضَعُ لَهُ الأخبارُ وَتَقْييدُ العلاقاتِ القائمَةِ بينَ العُذْرِيِّينَ وَالوَسَطِ المَدَنِيِّ.

غَيْرَ أَنَّ ما اسْتَنْتَجَهُ بَعْدُ غابريالّي (F. Gabrieli) في دِراسَتِهِ عنْ جَميلٍ مُقْنِعٌ جِدًّا. فَإِنَّ الأَحْداثَ الّتي عاشها شُعَراءُ إباحِيُّونَ مَكِّيُّونَ أَوْ مَدَنِيُّونَ مِنْ قَبيلِ العرْجِيِّ وَعُمَرَ بن أَبي ربيعة تُضْفِي لَوْنًا [مُمَيِّزًا] لِبعضِ المَلامحِ المَنْقُولَةِ عَنْ «رُواتِنا» حَوْلَ شُعَراءَ أَبطالِ [قِصَصٍ] غَرَامٍ أَوْ تُذَكِّرُ بِهَا (8). وَيتحرّكُ في خَلْفِيَّةِ الصُّورةِ جمهورٌ متنوِّعٌ جِدًّا لَنْ تتأَخَّرَ بحوثُ ج.-ك. فادي (J.- C. Vadet) الدَّقيقةُ الثّاقبةُ عَنْ تسليطِ أضواءٍ تَكْشِفُ عَنْهُ. وَفي هذهِ المسألَةِ بالتّحديدِ، شَهِدَ التّطوّرُ الّذي لاحَظَهُ ل. ماسينيون (L.Massignon) في «حياةِ» شعراءَ أَبطالِ [قِصَصِ] غَرامٍ تَغْيِيرًا نِسْبِيًّا جديدًا بِفعلِ التَّأثيراتِ الحاصلَةِ في العراقِ وتَحْديدًا في الكوفةِ.

وانطلاقًا مِنْ مُعطياتِ «الرُّوَاةِ»، فَإِنَّ هذه المرحلةَ الجديدةَ مِنْ تَحَوُّلِ شاعرٍ مثلَ عروةَ بن حِزامٍ أَوْ شاعرٍ مِثْلَ جميلٍ [مرحلةً] تتميَّزُ بتوجُّهٍ «غَزَلِيٍّ» لِلْعواطفِ الّتي يُسْنِدُهَا [الرّاويةُ] إلى شخصيّاتٍ في [مُسْتوى] «مُتمِّماتِ» الخبرِ وفي [مستوى] الإلهامِ [المُنْشِئِ] لِلقصائدِ المَنْسُوبةِ إلى هذه الشّخصيّاتِ. وَإِنَّ تدخُّلَ «الرُّواة» هُنَا لَذُو أهمّيّةٍ كُبرى في تاريخِ الأدبِ والأفكارِ. وَقدْ جَعَلَهُمْ اختلافُ أَمْزِجَتِهِمْ لا يُعِيرونَ هذا الشِّعرَ الغزليَّ الاهتمامَ نَفْسَهُ. فَبعضهم مِثْلَ زبيرِ بْنِ بكّارٍ يَبْدُونَ مَيّالِينَ إلى العُدُولِ عَنْهُ. وَإِنَّ دِراسةً مُعَمَّقةً في هذا الغَرَضِ لَكفيلةٌ وَحْدَهَا بتحديدِ ما بَقِيَ قَابلاً للإدْراكِ مِنْ هذه الحركةِ الفكريّةِ عِنْدَ كُلِّ رَاويةٍ مِنْ هؤلاءِ الرّواةِ. وَأَرْجُو أَنْ أَقْدِرَ على مواصلةِ هذا البحثِ لأَصِلَ بِهِ إلى مُنْتَهاهُ.

الهوامش والإحالات

1) مُلخَّصٌ لـ «بحث» قُدّم في المؤتمر العالميّ السّادسِ والعشرين للمستشرقين بموسكو في أوت 1960. نُشر في أرابيكا VIII، ع2، 1961، -131 36.

2) علي شار نوائي أديب وشاعر ورسّام ولد بهراة سنة 1441. اشتهر بأشعاره الّتي نظمها باللّغة التّركيّة. وكتب كذلك بلغات أخرى منها العربيّة والفارسيّة.

3) الصّواب 828م.

4) يظهر هذا التّنوّع في الأمزجة بوضوح في ترجمة الأغاني لجميلِ (ج. V) حيث [نجد] المعطياتِ الّتي تُنسَبُ روايتُها إلى عمر بن شبّة ذات نفسٍ بدويّ في حين [نجد] تلكَ الّتي تُنسب إلى هيثم ذاتَ نفسٍ قصصيّ قبل كلّ شيء.

5) أنْظُر الأغاني،ط.3، ج 6، آخر ص. -212 ص. 213 (حيثُ يَذْكَرُ [الإصفهاني] الشّاعرَ وضّاحًا وحبيبتَه روضةَ البرصاءَ: «فأمّا خبرٌ متّصلٌ فلَمْ أجدْهُ إلاّ في كتاب مَصْنوع، غثّ الحديثِ والشّعْرِ لا يُذْكَرُ مِثْلُهُ». [وَجَدْنا هذا الشّاهدَ في الأغاني، ص. 226، ج6، شرح عبد أ. علي مهنّا، دار الكُتُب العِلْمِيّةِ، بيروت، لبنان، ط2، 1412هـ/ 1992.]

6) تَكْشِفُ «سلاسلُ إسناديّةٌ» متعدّدةٌ عن هـذه المنزلةَ. أنْظُرْ الأغاني، ط.3،II، ص.9، الإصفهاني عن إبراهيم بن المنذر الحزاميّ «أيّوب بن عباية» بحث مجهولون عن المجنون عند بني عامر). VIII، ص 104. ،13.1 وص. 105 (إسحاق الموصليّ أيّوب: الخبر ذو النّفَسِ «الغزليّ» المتّعلّقُ بجميل). المصدر نفسه، ص. 105، 17.1 ـ18 (حمّاد الموصليّ أبوه إسحاق أيّوب بن عباية «رجلٌ من عُذرة». المصدر نفسه، VIII، ص. 152، 8.1 ، عمر بن شبّة أيّوب يذكر لقاءَهُ مع امرأةٍ عجوزٍ من عذرة روت له [خبرَ] لقاءِ بين جميل وبثينة.

7) هكذا [حسب] المعلوماتِ الّتي نقَلَها أبو عمرو الشّيبانيّ عن راويةٍ منْ عُذرةَ، و[هكذا أيضا حسبَ] معطياتِ ذكرها زبير بن بكار عن مُخبِرٍ آخرَ منَ القبيلة نفْسِها، وَرَدَ في الأغاني، VIII، ص.ص. 123 و132، 9.1. أنظر أيضا مُعطياتِ رواةِ آخرينَ، ص. 100.

8) يروي ابن الكلبيّ [خبرَ] تخلّي أبي دهبل عن عاتكةَ بنت الخليفة معاويةَ (في الأغاني، ط.3، ص. ص. 121-126) بعاطفية ساذَجَة تَنْدَرِجُ في حَقيقَتها في التّوَجُّه [الّذي يُمَيِّزُ] الخَبَرَ المَرْوِيَّ عن عمرَ بنِ شَبَّةَ (المصدر نفسه ،VIII، ص. 152) في شأنِ فِراقِ جميلٍ وبثينة.

تزفيتان تودوروف (1):
الفكر في مواجهة الراهن الملتهب
حقّ العرفان ومستقبل الدّيمقراطيّة

خالد البحري/ جامعي، تونس

■ **ما معنى أن يكون التطلّع إلى العرفان (Reconnaissance) شرط الارتقاء إلى الكونية؟ كيف يجب أن يتمّ التعامل مع أشكال التنوّع والاختلاف الثقافي بعامة، أو بعبارة أخرى كيف يمكن أن يحصل عرفان حرّ بالأفراد والشعوب والثقافات؟ (2). إنّ التطلّع إلى العرفان لا معنى له، حسب تودوروف، في سياق طرح يتبنّى منطق «صدام الحضارات». ولعلّه من الأجدر أن يتمّ التفكير بطريقة أخرى**

كأن نفهم أنّ عبارة «حضارة» لا يمكن أن تكون في صيغة الجمع إذ لا توجد غير حضارة واحدة هي الحضارة الإنسانية. من يكون متحضّرا إذن؟ إنّه كل كائن بشري وكل دولة تدمج سائر الناس الآخرين داخل الإنسانية، أي التي لا تمنع على أي شخص انتماءه إلى البشرية جمعاء. فالحضارة تتمثّل بدءًا في القدرة على التعرّف إلى الإنسانية التي في الإنسان الآخر وذلك بمفصلة وحدة الإنسانية بعامة مع تعدّدية تعبيراتها الثقافية.

إنّنا مخترقون بفعل تيّارات ثقافية متعدّدة الاتجاهات، وهذا الاختراق هو الذي يشكّل الهويات ويجعلها مُنتسجة (3). وإذا كان من السهل أن أختار ضمن إطار ما الحضن الثقافي الذي أتمنّى أن أنمو فيه، فإنّ الخاصيّة الأولى لهويّة ثقافية معيّنة تكون مفروضة (على الطفل مثلا) ولا يختارها المرء اختيارا. إنّ كل فرد يكون متكثّرا ثقافيا بالضرورة وقد يصير، والعبارة لنيتشه، «آخر وعن ذاته غريبا». تكون الثقافات كلّها مهجّنة أمّا الثقافة الساكنة فهي، في نظر تودوروف، ثقافة ميّتة، لكنّ التفاعل بين الثقافات لا يجب أن يكون وفق منطق الغلبة وإنّما وفق رؤية تعتبر الشخص الإنساني «غاية وليس وسيلة»، ولذلك تقتضي كونية القيم من هوية الذات ألا تكون هي ذاتها إلا باعتراف الآخرين بها، أي أنّ اعتراف الآخرين شرط ضروري وحيوي في تأكيد ثوابت الهوية المتنزّلة في التاريخ والواقع دون أن تفقد مقوّماتها واستقلاليتها (4).

إنّ تملّك ثقافة جديدة قد يتطلّب، حسب تودوروف، سنوات عديدة (هذه حال كثير من المهاجرين مثلا) ولكنّه في العمق لا يتوقّف ؛ أمّا اكتساب الفرد لمواطنة جديدة، فإنّه لا يتطلّب إلاّ قرارا إداريا. ليست الدولة «ثقافة» مثل الثقافات الأخرى : إنّها كيان إداري وسياسي يتضمّن أفرادا حاملين لثقافات متعددة. إذا كانت المواطنة واحدة والهويات الثقافية متكثرة ومتغيّرة خاصة في بلد غير متجانس (يتشكل نسيجه الاجتماعي من مهاجرين، لاجئين، منفيين، معارضين، طلبة، إلخ)، فكيف يمكن أن يتمّ عرفان بأغيار يجعلون ثقافة محليّة ثقافة غير متجانسة أو لا هويّة لها ؟ ألا يمكن أن يتعطّل حوار الثقافات إذا كان مجتمع ما يتكوّن كليا من منفيين؟ ألا تؤكّد تجربة المنفى أن مطلب العرفان قد تعوّضه الانتقائية لأسباب قد تكون سياسوية ؟(5)

الأكيد أنّ العرفان الحرّ بالأفراد والشعوب والثقافات لا يكون إلاّ عبر الحوار والتفاهم، لكن السؤال الذي يمكن أن يطرح ههنا هو التالي : كيف يمكن التعامل مع التنوّع والاختلاف الثقافيّين؟ أو بصيغة أخرى : أتعترف بي لأنّي مساوٍ لك أم لأنّي مختلف عنك ؟(6).

يمكن أن تُطرح مسألة العرفان ضمن الكيفية التي يتوافق عليها الأفراد والجماعات والدول فيما بينهم ويشكّلون بذلك هويّاتهم الخاصة. فالهويات الفردية والجماعية تنسج نفسها في مرآة الآخرين وضمن انتظار تقدير الغير. وإذا كانت ظاهرة العرفان تمثّل سمة مكوّنة للوضعية البشرية، فإنّه لمن الجدير بالملاحظة التأكيد أنه منذ عشرات السنين ظهرت جملة من **المطالب** التي لم يسبق لها مثيل خاصة لدى الأقليات الاجتماعية والثقافية التي كانت في الغالب مهمّشة ومغيّبة أو مسيطرا عليها ومتلاعبا بها.

إنّ جدّة هذه المطالب وجذريتها تدعوان إلى إعادة التفكير في آن واحد في أساس الديمقراطيات الحديثة وفي ركائز الليبرالية السياسية : هل يمكن لمبادئ الديمقراطية الليبرالية الكبرى القائمة على الحرية والمساواة في الحقوق التي للأفراد، أن تتوافق مع هذه المطالب **بالعرفان** عندما تكون هذه المطالب (الأخيرة) قريبة من المُطالبة **بالاختلاف؟** يبدو أنّ الأمر ينطوي على ما يمكن وضعه في خانة المفارقات، فمن جهة أولى : يمكن لأفراد أو جماعات أن يصبوا أو أن يطالبوا بأن يكونوا معترفا بهم **بوصفهم متساوين** بالنسبة إلى بقية أعضاء المجتمع المدني، في هذه الناحية من النظر تتأطّر مطالب العرفان ضمن أفق كوني هو أفق أسس الديمقراطية الحديثة (يمكن أن نفهم تبعا لذلك مطالب «حركات الحقوق المدنية» في الولايات المتّحدة الأمريكية). أمّا من جهة ثانية، فإنّه يمكن لأفراد وجماعات أن يصارعوا ويقاوموا ويناضلوا حتى يُعترف بهم بوصفهم **مختلفين**. وهكذا يُطرح بإلحاح شديد مشكل المصالحة بين هذه المطالب ومبادئ الديمقراطية الليبرالية.

محصول القول، إنّ معايير العرفان أو نماذجه تختلف، وفق تحليلات تودوروف، من الفكر الاجتماعي والسياسي التقليدي إلى الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث، لأنّ معايير العرفان يمكن أن تتحدّد تبعا لـ «حالات» تراتبية ينهض عليها المجتمع. استنادا إلى ذلك، يُميّز تودوروف بين العرفان التطابقي La reconnaissance de Conformité (أن يُعترف بي بوصفي شبيها بـ) والعرفان التمايزي La reconnaissance de distinction (أن يُعترف بي بوصفي مختلفا عن). هذان الشكلان من العرفان يدخلان بيسر في نوع من النّزاع الذي يشكّل تراتبيات اجتماعية متحرّكة. فالعرفان الاجتماعي (7) لا يحضر بالكيفية نفسها داخل المجتمعات التراتبية التقليدية ولدى المجتمع المساواتي (égalitariste) شأن الديمقراطيات الحديثة؛ إذ نتحدّث لدى المجتمعات التقليدية عن العرفان التطابقي، أمّا لدى المجتمعات الديمقراطية، فإنّ النجاح (réussite) يكون علامة العرفان الاجتماعي : التسابق نحو النجاح والتنافس فيه يعودان إلى العرفان التمايزي (8).

إنّ هذا التوصيف يدفعنا إلى أن نسأل : أي عرفان يكون زمن «نهاية الديمقراطية» أو عن أي عرفان نتحدّث

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

والحال أنّ من شروط إمكانه السياسية توفّر فضاء ديمقراطي؟ إذا كان طريق العرفان بالآخر سياسيا ومدنيا هو الذي يمكنه أن يتطابق مع مبادئ الديمقراطية الليبرالية، فإلى أي مدى يمكن للنموذج الديمقراطي أن يصمد أمام مطالب عرفانية يمكن أن تكون أحيانا متناقضة؟

إنّ المطالبة الحصرية بالحريّة صارت اليوم الخاصية المميزة لبعض الأحزاب المتطرّفة (شأن الأحزاب الأوروبية اليمينية المتطرّفة في فرنسا أو إيطاليا أو هولندا) الأمر الذي يدعو إلى التفكير من جديد في طور الديمقراطية الراهن هذه الديمقراطيّة التي لم يعد لها أعداء يهدّدونها من خارج خاصّة بعد زوال الأنظمة الكليانية، و نهاية الحرب الباردة و سقوط جدار برلين، بل صارت هذه التهديدات مُنتظمة داخل الديمقراطية نفسها أو ناشئة من رحمها ذاته.

يذهب تودوروف في آخر كتبه : أعداء الديمقراطية الباطنيون (9) إلى التأكيد أنّ الديمقراطية مريضة وتتآكل من الداخل ممّا يهدّد أسس المجتمعات الغربية و المثل الأعلى الديمقراطي. إنّ تاريخ القرن العشرين كان موسوماً بكفاح الديمقراطية ضد أعدائها الخارجيين، كالشيوعية أو الفاشية أو النازية، أما اليوم فالبعض يعتقد أنّ الإسلاميين أو الإرهاب هما الخصمان الجديدان لها. إنّ هذا الأمر يعدّ، لدى تودوروف، زائفا لأننا ولجنا في دورة جديدة من التاريخ حيث تنتج الأخطار و الأدواء من الديمقراطية ذاتها والتي تجد مغرسها في روح الأنوار نفسه، ذلك أنّه تمّ التسليم بأنّ المشكلات الإنسانية كلها يمكن أن تكون محسومة، شريطة أن نكون متنوّرين وعاقلين ومنتعشين بمقاصد طيبة. إنّ هذه النزعة التفاؤلية تجعلنا نفهم أننا سنبلغ يوماً ما الجنة الأرضية أو، على الأقل، أنّ الإنسانية ستكون في النهاية مطْمئنة، غير أنّ العالم لم يتحسّن: العنف و الاعتدائية لم يتضاءلا، رغما عن الأنوار الهائلة التي كنّا قد تلقيناها.

إنّ أعداء الديمقراطية الجدد هم «أبناؤها غير الشرعيين»: مبادئ ديمقراطية معزولة عن المشروع المجتمعي الذي انقلبت عليه مثل المسيحية السياسية (le messianisme politique) (10) التي تبحث على منوال دين عن تشييد غير متبصر لفردوس أرضي، وتقديم صكّ خلاص لكل فرد. لقد تجلّت هذه الفكرة في الحروب الثورية و الاستعمارية، ثم في الايطوبيا الشيوعية في بداية القرن العشرين. وفي أيامنا هذه، جسّدت الحروب المعلنة باسم حقوق الإنسان والديمقراطية، كما هو الأمر في العراق وفي أفغانستان، هذه المسيحية السياسية. إنّ الديمقراطية و الخير لا يُفرضان بالقوّة، و عنف الوسائل يقضي على نبل الغايات لأنّه لا يمكن أن توجد «قنابل إنسانويّة» حسب عبارة رشيقة لتودوروف.

يبدو أننا في الوقت الذي فيه نعيش ما يسمّى «انتقالا ديمقراطيا»، يشهد الغرب ما يمكن أن يكون خسوفا للنموذج الديمقراطي (الأوروبي خاصة) أمام سلسلة من الصعوبات المتراكمة : مشكل العقليات وكراهية الأجانب، الليبرالية المتوحّشة و انتصار الشكلانية الشرعوية. إنّ الممارسة الديمقراطية صارت اليوم مهدّدة بأن تفرغ من معناها و مضمونها فنحن لن نُضيع «شكلانيات» الحياة الديمقراطية بل سنستمرّ في التصويت و في انتخاب ممثلنا. غير أنّ هذه الأفعال تكاد تكون عبثية، و لذلك ينبغي، من جهة أولى، أن نتوعّى و نتصدّى و نردّ الفعل ضدّ أشكال التصنّع في نوع من الاستئنافة الكلية للمقاومة و الرفض، و لابدّ، من جهة ثانية، أن تستعيد السياسة مقامها الأصلي الأصيل أي ألا تضيع رؤية الخير المشترك و ألا تكون خادمة للسبْرنة الاقتصادية و الإعلامية، و ألا تنسى أنّ الحرية تمرّ عبر توهّج الفردية.

لقد كشفت أزمة الديون السيادية في أوروبا (11) كثرة من الفضاءات و الأماكن التي لا تفعل فيها الديمقراطية فعلها أو أنّ مراقبتها قد اضمحلّت (الفضاءات الافتراضية خاصة) لكأنّ الديمقراطية صارت تلقى منافسة من قبل ما يسمّى بأضدادها أو أعدائها (le contre-démocrate) و صرنا نتحدّث عن مخاطر تجانس المجتمعات و تماثلها و خاصة خطر الشعبويّة (populisme) (12) و سيطرة

الديماغوجيا، التي تتقوّى شيئا فشيئا، فتهدّد الفكر الديمقراطي(ومن المفارقات أنّه لا معنى للديمقراطية دون شعب لكن لا بدّ من تربيته أي تثقيف الدوكسا و لا يتحقّق ذلك، كما أسّس له اليونانيون، إلا بممارسته للحكم). إنها لا تستهدف غير تحقيق الحاجات الأكثر مباشرية و إشباعها و لذلك صار من اليسير التلاعب بالشعب (و هو غير«الكثرة أو اللفيف المتجمهر» كما درج في كتابات نغري و هاردت) يسارا و يمينا بدلا من السعي إلى محاولة إيضاح الأمر بصفة مسبقة للناخبين حتّى يختاروا عن معرفة و اقتناع وتبصّر.

إنّ الجماهير و الحشود يمكن توظيفها و التحكم فيها و توجيهها إعلاميا (télécratiquement) لأنها تكون تحت وطأة انفعالاتها و عاجزة عن عقلنة تصرّفاتها. إنّها بمثابة «قفا الديمقراطية المقلوب». صحيح أنّ «الشعب هو صاحب السيادة، فهذا مبدأ ديمقراطي. لكن لننتبه، يمكنه كذلك أن يصير مصدر تهديد إذا ما كان موظّفا أو مستعملا» و العبارة لتودوروف.

إنّ الديمقراطية، من حيث هي منظومة، تعطي للرأي العام قدرة على التأثير في الحياة السياسية، غير أنّ هذه القدرة لا تصيب مرماها إلا بالايمان بـ «دين» حقوق الإنسان و القيم الكونية المشتركة دون تنكّر للخصوصيات الثقافية التي لا تتعارض مع ما هو إنساني في الإنسان (13).

خاتمة :

إنّ الحاجة إلى العرفان لا تعني بالضرورة أنّ الحياة كلّها التي نعيشها مع الآخرين في فضاء اجتماعي ومدني تكون حياة جيّدة (وهو مطلب ايتيقي عريق اشتغل عليه ريكور منبّها إلى أنّه لا حياة جيدة مع الآخر و لأجله إلاّ داخل مؤسسات عادلة) إذ أنّ آليات الاستلاب الاجتماعي و الثقافي و الاغتراب السياسي و الديني تدمج الذات في منظومات- نماذج (-des systèmes modèles)تحت ضغط الدُّرجة (mode) أو تحت تسلّط الرأي العام و ما يقال فينا ويحكى عنّا.

لقد دأب الناس على العيش دائما في ضوء نظرة الغير لهم، و تخلّيهم عن كينونتهم جعل منهم يهتمّون بمظهرهم فقط. فهم يتبرّجون أمام الجماهير هدفهم الأوحد «رغبتهم في الشهرة» و «حرصهم الشديد على جعلهم يتحدّث عنهم» و«هيجانهم في السعي إلى التميّز» وهي أهم الدواعي المتحكّمة في تصرفاتهم التي ازدادت تنميطا بقدر ما خسرت من جهة المعنى والقيمة. إذا ما كان ثمة من مسيرة للإنسانية من البربرية إلى التمدّن، فإنّها لا يمكن، حسب تودوروف، أن تكون مقدّرة إلاّ بفضل هذا المعيار الكوني الوحيد ألا وهو درجة العرفان بالآخرين، على ألاّ يكون العرفان الثقافي شكلا من أشكال هجران الذات و تأبيدا « لتُيتم الكينونة الأنطولوجي - الايتيقي»

الهوامش والإحالات

1) ناقد ومؤرخ وفيلسوف، بلغاري الأصل وفرنسي الجنسية، ولد بصوفيا في 1مارس 1939. قدم إلى باريس طالبا وعمره 24 سنة، و استقرّ بفرنسا منذ ذلك الوقت متطلّعا إلى الأجواء الديمقراطية. بدأ حياته مُنظرا للأدب ومؤرّخا له، فاشتهر أوّلا كناقد أدبي ينتمي إلى التيار البنيوي واهتمّ، منذ ثمانينات القرن الماضي، بتاريخ الأفكار وبقضايا أنتروبولوجية - ثقافية وسياسية مختلفة ومتداخلة. وفيّ لمنهجه الذي يستهدف قراءة الرّاهن الساخن متسلّحا بالمقاربات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية، يحاول دائما فهم العالم المحيط بنا. عمل أستاذا زائرا في عدّة جامعات منها جامعة هارفارد وجامعة بيركلي . مدير بحث شرفي في المركز الوطني للبحوث الاجتماعية (CNRS)، نشر ما يناهز 30 كتابا من أهمّها: شعرية النثر(1971)، فتح أمريكا

(1982)، ميخائيل باختين: مبدأ الحوارية(1984)، نحن والآخرون (1989)، أخلاق التاريخ(1991)، الحياة المشتركة(1995)، الأدب في خطر(2005)، روح الأنوار(2006)، الخوف من البرابرة(2008)، غويا في ظلّ الأنوار(2011)، أعداء الديمقراطية الباطنيون (2012). حصل على جوائز علمية مختلفة وكُرّم مرّات عديدة داخل فرنسا وخارجها . مرتبط ارتباطا شديدا بقيم المجتمع الديمقراطي، عرف عن قرب رولان بارط وجيرار جينات وعارض نيتشه وفوكو وأعجب بروسو وكانط وهابرماس. اشتهر بمواقفه المناهضة لعمليّات الحلف الأطلسي العسكرية في يوغسلافيا السابقة والتدخّل الأمريكي في العراق وأخيرا، وليس آخرا، عمليات الناتو في ليبيا . دافع بشراسة عن موقفه ضدّ « القنابل الديمقراطية» و«حقّ التدخّل» معتبرا أنّ الديمقراطية مهدّدة في وجودها من الداخل ومن الأعداء الذين أفرزتهم ،مؤكدا ،كمثقّف كوني، صورته بوصفه إنسانا مفرطا في إنسانيته».

2) يعتبر الفيلسوف الألماني أكسال هناث في كتابه الصراع من أجل العرفان أننا جميعا نريد أن نكون معترفين بنا. إن الصراع من أجل العرفان هو الذي يحدّد حركانية المجتمعات الديمقراطية : البحث عن الاعتراف في العمل نظرا لتفشي مظاهر الاستغلال والاعتراف بالأقليات الجنسية (شأن الشذوذ الجنسي الذي لم يعد، في نظر منظمة الصحّة العالمية مثلا، مرضا بل صار حقّا من حقوق الإنسان المعترف به لأنه يحدّد هويّة ما) أو الثقافية أو الدينية، الخ . يعود الفضل إلى هناث(و هو «الوريث» الشرعي لهابرماس ومن ثمة لتقاليد مدرسة فرنكفورت الفلسفية) في استئناف نقدي للتفكير في مفهوم الاعتراف (بعد هيغل) واعتباره محور نظرية جديدة في المجتمع. راجع: Axel Honneth، La lutte pour la reconnaissance، tra fr . Catherine Halpen، Le Cerf، Paris، 2000.

3) يميّز أستاذ السياسة والعلوم السياسية بجامعة ماكيل بالكيباك شارلز تيلور بين سياسة الكونية التي تنهض على تساوي الكرامة لدى المواطنين كلهم، وهدفها هو المساواة في الحقوق وسياسة الاختلاف التي تنطلق من مبدأ كونية الحقوق لكن باستخدامها استخداما خاصّا أي الاعتراف بالحق الكوني في هوية خاصة بمعنى وضع الكونية في خدمة الاختلاف . إنّ الأمر يؤول إلى تنازع بين هذين الموقفين: سياسة الكونية ترى في سياسة الاختلاف اغتصابًا للمبادئ، أما سياسة الكونية فإنها تتهم سياسة الاختلاف بفرض أنموذج متجانس على الجميع.

4) يدور النقاش، في الفلسفة السياسية المعاصرة، حول مشكل الهوية والتعددية الثقافية مثلما تمّ تحليله منذ ما يزيد عن ستين سنة في أمريكا الشمالية بدء ثم تمّ ترحيل هذا النقاش إلى أوروبا. إنّ إدراك الآخر يتساوى مع الاعتراف به في اختلافه . في هذا السياق دار نقاش فلسفي حول التنوّع الثقافي في المجتمعات الحديثة المتشكل في مرحلتين: أولا، أشكال النقد الجماعاتية والجمهورية الليبيرالية (عدم كفاية مبادئ الليبيرالية الكلاسيكية حيال الهويات الجماعية)، وثانيا محاولة الليبيرالية تقديم إجابة معيارية للتنوع الثقافي عبر مشروع تحوّلها الذاتي). راجع: Sylvie Mesure et Alain Renault، Alter ego. Les paradoxes de l'identité démocratique، Aubier، Paris، 1999.

5) تجربة المنفى هي تجربة كائن فقد وطنه دون أن يكتسب بذلك وطنا آخر، الكائن الذي يحيا في خارجية مزدوجة فـ« تأكيد خارجية الآخر يسير جنبا إلى جنب والاعتراف به كذات». و قد يكون في ذلك ليس مجرّد أسلوب جديد لمعايشة الآخريّة، بل أيضا سمة مميّزة لزماننا، كما كان الحال مع الفردية أو الغائية الذاتية بالنسبة إلى العصر الذي نبدأ في استكشاف نهايته. (. . .) المنفى مثمر إذا كان المرء ينتمي إلى ثقافتين في آن واحد، دون أن يتّحد مع إحداهما، إلا أنّه إذا كان المجتمع كلّه يتكوّن من منفيين، فإنّ حوار الثقافات يتوقّف: إذ تحلّ محلّه الانتقائية وعقد المقارنات ،تحلّ محلّه القدرة على حبّ كل شيء بدرجة قليلة، على التعاطف بشكل فاتر مع كلّ خيار دون الالتزام أبدا بأي خيار .» راجع: تزفيتان تودوروف، فتح أمريكا، مسألة الآخر، ترجمة: بشير السباعي، تقديم: فريال جبوري غزول، سينا للنشر، القاهرة، 1991، ص. 261-263.

6) إنّ هذا الإشكال يتّخذ أبعادا أخرى عندما نتحدّث عن الاعتراف في العمل الذي يمرّ بشكلين هامين من الحكم هما حكم النجاعة (الاقتصادية والاجتماعية) على الخدمة المقدمة من طرف عامل ما، وحكم الجمال المتعلق بما إذا كان العمل الناجز أو المتمّم يحترم القواعد (إنه عمل جيّد ومن ثمّة فهو عمل

جميل، وفق سياق الفلسفة الرواقية على الأقل، وهو أيضا عمل أصيل لأنه مُوقّع من طرف شخص مّا يصنع هويته).

7) إنّ الذي يأمل أن يبرز نفسه أنّه الأفضل أو الأقوى أو الأجمل أو الأنبه يريد بالتأكيد أن يكون متميّزا عن الآخرين ،إنه موقف دارج بصفة خاصة خلال مرحلة الشباب. لكن يوجد أيضا ضرب آخر من العرفان المميّز بالأحرى للطفولة والكهولة: البعض يعتبرون أنفسهم أنّهم راضون عندما يلبسون ما يليق بسنّهم، أو بالوسط الاجتماعي. بيد أنّ العرفان التمايزي ليس غائبا لدى المجتمعات التقليدية فهو يتّخذ صورة تطلّع إلى المجد أو العزّة : تلك هي مثلا الطريق التي اختارها الأبطال. أما في المجتمعات الحديثة، فإنّ هذا التطلّع يتحوّل أيضا، سيتعلّق الأمر بالبحث عن مكانة وهيبة : يعتبر النجاح اليوم قيمة اجتماعية نعتني بإظهارها وإبرازها لكن المكانة والهيبة لا تستدعيان الشعور نفسه بالاحترام شأن المجد(إننا نحسد الشخصيات الأكثر شهرة ومكانة مثل نجوم التلفاز والملاعب أكثر من أن نحترمهم). من جهة أخرى يمنح المجتمع المساواتي للجميع كرامة مساوية وهو ما لا تقوم به المجتمعات التقليدية التي لا تنهض على مفهوم الفرد. إجمالا نقول إذا كان المجتمع التقليدي يشجّع العرفان الاجتماعي، فإنّ المجتمع الحديث يمنح جميع مواطنيه اعترافا سياسيا وقانونيا أي أنّ الجميع لهم الحقوق نفسها الأمر الذي يتعارض مع منظومة الامتيازات التي حكمت المجتمعات التقليدية التراتبيّة.

8) يمكن، في سياق آخر، الحديث عن أشكال شتى من الاعتراف خاصة حيال لامبالاة الغير وهي استراتيجيات نفسية دفاعية أو تعويضية مثل الاعتراف التعويضي من خلال اختراق المتهور للقيم والأعراف السائدة أو الاعتراف الوهمي لدى المتبجّح أو الضحيّة حينما يستعرض عذاباته.

9) Les ennemis intimes de la démocratie، Robert Laffont، Paris، 2012

10) المسيحية السياسية تشكل تهديدا للديمقراطية من داخلها جرّاء انجذاب رجال السياسة للمال وتأثيرات الليبيرالية الجديدة على استهلاك الطاقة وعالم العمل وسلطة وسائل الإعلام.

11) راجع مقال هابرماس: Rendons l'Europe plus démocratique !Penser la crise de l'union européenne، in Le Monde، Mercredi 26 octobre2011، p. 9.

12) إنّ النزعة الشعبوية التي تتعزّز كل يوم في أوروبا من شأنها ،حسب تودوروف، أن تفسد العقلية الديمقراطية خاصة مع تخلخل الهويات الجماعية التقليدية جرّاء الفردانية المتوحشة والعولمة الماحقة.

13) ومع ذلك نحن نتساءل: إلى أي مدى يمكن الحديث عن كونية واحدة أو كوكبية؟ ألا يمكن الحديث، بخلاف ذلك، عن كونيات بالنظر إلى الاختلاف الذي بين الفهمين الأوروبي والأمريكي الشمالي للكونية من جهة أولى، وأفهام شعوب آسيا وأمريكا اللاتينية وأستراليا وإفريقيا جنوب الصحراء للكونية، من جهة ثانية ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأيّ مفهـوم ندرّس المعجـم؟ (1)

منصور الشتويّ/ باحث، تونس

■ **تمهيد :**

هذا البحثُ، كما تصوّرناه وكما يبدو من عنوانه، محاولة للإجابةِ على سؤال مفهوميّ يمهّد لتدريس المعجم. ويستقي السؤالُ مشروعيّته من أسباب أربعة :

1 - أنّ كلّ ممارسة، تعليميّة وغير تعليميّة، هي إجراء لمفاهيم صريحة أو ضمنيّة ؛

2 - أنّ ضبط المفاهيم مقدّمة ضروريّة لإجرائها في الممارسة، وكلّما كان ذلك الضبط دقيقا كانت الممارسة أنجع في بلوغ أهدافها. ويرتبط ذلك الضبطُ بأهمّيّة الاتّفاق على تلك المفاهيم وتوحيدها ؛

3 - أنّ ثمّة نظريّات ومقاربات مختلفة في النظر إلى المعجم في مستوى المعرفة العالمة. ومنها المقاربةُ المعجميّة والمقاربةُ البنيويّةُ والمقاربةُ التوليديّة... ولكلّ مقاربة آثار في الممارسة العلميّة النظريّة وفي الممارسة التعليميّة كليهما ؛

4 - أنّ ثمّة مقاربات تعليميّة مختلفة في تدريس المعجم. وهي، لا شكّ، ذات صلة وثيقة بالمقاربات العلميّة اللسانيّة النظريّة. ومن تلك المقاربات التعليميّة المقاربةُ المعجميّةُ والمقاربة البنيويّة والمقاربةُ التكامليّةُ... وهذا ما يستوجب ضبط المفهوم في سياق مقاربة علميّة لسانيّة تعليميّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولمّا كنّا في سياق تعليميّ مدرسيّ رأينا أن ننظر في هذا الموضوع منطَلقين، أوّلا، من قراءة في مفهوم المعجم كما تصوّره واضعو برامج اللغة العربيّة في المرحلتين الإعداديّة والثانويّة، مستقرئين، ثانيا، مفهومه في النظريّة اللسانيّة، مُنتهين، ثالثا، إلى أثر هذا الضبط المفهوميّ في تصوّرنا لتدريسه.

مفهوم المعجم في برامج اللغة العربيّة:

مدوّنة الاستقراء في هذه المرحلة مستخرجة من أسفار البرامج الرسميّة الآتية:

برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، سبتمبر 2006؛

برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، سبتمبر 2008؛

برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، شعبة الرياضة، سبتمبر 2012.

وخلال النظر في تلك المدوّنة لاحظنا أنّ المعجم قد أُجري بمفاهيم مختلفة متنوّعة. على أنّ من الممكن أن نصنّف تلك المفاهيم أصنافا أربعة تتفاوت في ما بينها من حيثُ الأهمّيّةُ. وتلك المفاهيم هي:

1 – مفهوم «الرصيد»: وهو المفهوم المهيمن على البرامج الرسميّة. ويظهر في جميع النصوص. وقد أجري في مصطلحات ثلاثة هي «الزاد اللغويّ»(2) و«الرصيد اللغويّ»(3) و«المخزون اللغويّ»(4).

2 – مفهوم «القاموس»: ونقصد بالقاموس «المعجم المدوّن». وهو جزءٌ من رصيد المفردات مدوّنٌ في «كتاب» مرتّبٌ ترتيبا مخصوصا ومعرّفٌ تعريفا معيّنا. وقد استخدم واضعو برامج العربيّة لهذا المفهوم مصطلحين هما «المعاجم»(5) و«المعاجم الأحاديّة اللسان»(6).

3 – مفهوم «السجلّ»: وقد ورد هذا المفهوم في مصطلحات ثلاثة هي «معجم [الوصف]»(7) و«السجلاّت اللغويّة»(8) و«المعاجم المتداولة [في الخطاب المسرحيّ]»(9).

4 – مفهوم «المعنى»: وقد حصر واضعو البرامج، في سياقين، مفهومَ «المعجم» في الدلالة. أمّا السياق الأوّل فسياق معاني الفعل المزيد. إذ يُوجَّه الأستاذُ إلى «أن يكون المعنى معنى الصيغة لا معنى الكلمات معجميّا»(10)؛ وأمّا السياق الثاني فسياق ضبط أهداف درس التعريب. إذ نصّ البرنامج على «إغناء زاد [المتعلّم] اللغويّ ودعم قدرته على التدقيق في فهم المفردات في اللسانين»(11).

تُسلمُنا هذه المفاهيم المتنوّعة التي أجراها واضعو البرامج للمعجم إلى نتيجتين مترابطتين:

1 – انطلاقهم من مقاربات ضمنيّة ثلاث تبدو متباعدة هي «المقاربة الكمّيّة» و«المقاربة القاموسيّة»» و«المقاربة البنيويّة». ونعني بالمقاربة الكمّيّة المقاربةَ التي تحصر تدريس المعجم في إغناء رصيد المتعلّم من الوحدات المعجميّة. فهي إذن تركّز على الجانب الكمّيّ، والكفاءة المعجميّة في هذا الإطار مرتبطة بـ«كمّ» المفردات التي يُخزّنها التلميذ في ذاكرته. ونعني بالمقاربة «القاموسيّة» تلك المقاربة التي تحصر مفهوم المعجم في مفهوم «المعجم المدوّن». وأمّا المقاربة البنيويّة فهي المقاربة التي أقصت المعجمَ من البحث اللسانيّ واعتبرته خارجا عن مفهوم «النظام». والحقّ ألاّ منزلة للمعجم ضمن هذه المقاربة إذ عُدّ «ذيلا للنحو» (Appendix). وقد تجسّد ذلك خاصّة في أعمال اللسانيّ الأمريكيّ ليونارد بلومفيلد (12)(Leonard Bloomfield) وأعمال تلاميذه بعده؛

(2) إجراء المعجم بعيدا عن مفهوم «النظام»(13). ويبدو هذا نتيجةً لصدور البرامج عن مقاربة بنيويّة ترى المعجم مكمن الشذوذ في اللغة. وهذا ما يفسّر، مثلا، الفصل بينه وبين درس الاشتقاق.

إنّ تعدّد المقاربات التي انطلق منها واضعو البرامج وتباعدها هو الذي أدّى في المقام الأوّل إلى «غموض» مفهوم المعجم المُراد تدريسه. ومن نتائج هذا الغموض ميلُ الممارسة التعليميّة إلى الحدس والتقدير الذاتيّ. ومن ثمّ فلن يكون لنا إطار مرجعيّ موحّد لتدريس المعجم، في حين أنّ من ضوابط التعليم الناجع توحيدَ المفاهيم قبل إجرائها في الممارسة. ولذلك فنحن في حاجة إلى إعادة النظر في مفهوم المعجم مستثمِرين نتائج البحوث في الدرس اللسانيّ المعاصر.

مفهوم المعجم في الدّرس اللسانيّ المعاصر:

المعجم، في الدرس اللسانيّ المعاصر، هو نظامُ الوحدات المعجميّة. ويشملُ مجموع المفردات التي تُكوّن لسان جماعة لغويّة مّا. وإذن، فإنّ مكوّنات النظام المعجميّ الفرعيّة هي مكوّنات الوحدات المعجميّة ذاتها. ولمّا كانت تلك الوحدات جزيئات معجميّةً (14)(molécules lexicales) أو كيانات معقّدة مجرّدة (15) يشترك في تكوينها التأليف الصوتيّ والبنية

الصرفيّة والدلالة المعجميّة، كان نظام المعجم نظاما معقّدا محتويا أنظمة فرعيّة هي نظام الصواتم ونظام الصرف المعجميّ ونظام الدلالة المعجميّة. وتدرس تلك الأنظمةَ علومٌ فرعيّة هي المكوّنات المباشرة لنظريّة المعجم، وهي الصوتميّة المعجميّة والصرف المعجميّ والدلالة المعجميّة.

والوحدات المعجميّة، في هذا التصوّر اللسانيّ، أدلّة لغويّة محيلة إلى تجربة الجماعة اللغويّة في الكون. والمعجم هو مجموع تلك الأدلّة. فهو، إذن، أشمل من مفهوم «القاموس» الذي يعني جزءا من ذلك المجموع مدوّنا في «كتاب» مرتّبا ترتيبا مخصوصا ومعرّفا تعريفا معيّنا. فهذا المفهوم الخاصّ «للمعجم»، أي القاموس أو المعجم المدوّن، يتنزّل في مفهومه العامّ أو الشامل وينتمي إليه.

نتبيّن من هذا أنّ أهمّ إضافة في النظرة اللسانيّة المعاصرة إلى المعجم هي عَدُّه نظاما فرعيّا ينتمي إلى نظام اللغة ويوازي في ذلك نظام النحو. وفي هذا الإطار تتنزّل المقاربة المعجميّةُ. ونعني بها المقاربة اللسانيّةَ التي تنطلق من عدّ الوحدات المعجميّة جزيئات معجميّة أو كيانات معقّدة مجرّدة مستقلّة بذاتها تشترك في تكوينها مكوّنات ثلاثة هي التأليف الصوتيّ والبنية الصرفيّة والدلالة المعجميّة. فلا يُنظر إلى هذه الوحدات المعجميّة، إذن، من حيث هي ذرّات تركيبيّة (16)(atomes syntaxiques) تابعة للتركيب النحويّ مكتسبة فيه حالات إعرابيّة وتصريفيّة بحسب ما لها من وظائف في الجملة.

ونريد أن نمثّل لنظاميّة المعجم بنظام الدلالة المعجميّة. ذلك أنّ الدلالة هي أكثر الأسباب التي دفعت عددا من اللسانيّين إلى عدّ المعجم مكمنا للشذوذ في اللغة. لكنّ لتلك الدلالة نظاما يمكن تبيّنه انطلاقا من النظر في المعاني المعجميّة بصفتها ناتجة عن الإحالة إلى واقع الجماعة اللغويّ الواقعيّ المدرك بالحواسّ وواقعها الحقيقيّ المدرك بالذهن. ولهذا فالدلالة المعجميّة «هي مبحث المعاني المعجميّة التي تستفاد من الوحدات المعجميّة في حالة تفرّدها وفي حالة انتظامها في السياق، أي إذا كانت مفردة، وإذا كانت مرتبطة بوحدة معجميّة أخرى، أو أكثر، بعلاقة معجميّـة مّا»(17).

وهذا التعريف للدلالة المعجميّة قائم على إعادة النظر في تعريف المعجم ذاته باعتباره رصيد الوحدات المعجميّة المتحصّل من تجربة الجماعة اللغويّة في الكون والمعبّر عنها. وهذا ما يؤدّي إلى إعادة النظر في تصنيف المعاني المعجميّة على أساس معجميّ خالص. فالمعاني المعجميّة في المقاربة المعجميّة تصنّف أصنافا ثلاثة(18): 1) معنى مفردا؛ 2) معنى تأليفيّا؛ 3) معنى معقّدا.

1 – المعنى المفرد

هو «معنى يحصل من تحديد المغزى العامّ أو المفهوم اللذين يرتبطان بالوحدة المعجميّة وهي مفردة، أي بالنظر إلى علاقاتها بالمرجع الذي ترتبط به» (19). ويوافق هذا النوع من المعاني المعجميّة ما يسمّى عادة في الفكر اللغويّ العربيّ «المعنى الحقيقيّ» وما يسمّى في الدراسات اللغويّة الفرنسيّة «sens propre». ومن أمثلته في العربيّة «ظَفِرَ» معنًى لـ«فَازَ» و«سَافَرَ» معنًى لـ«رَحَلَ» و«نَجَاح» معنًى لـ«فَلاَح» و«طُمَأْنِينَة» معنًى لـ«سَكِينَة»...

2 – المعنى التأليفيّ(20)

هو معنى يقوم على تحويل المعنى المفرد الحقيقيّ تحويلا جزئيّا عن المرجع الأوّل إلى مرجع آخر يرد في المقال ما يرتبط به. ويكون هذا التحويل اعتمادا على المجاز. ولذلك يسمّى هذا المعنى في الدراسات اللغويّة العربيّة «معنى مجازيّا»(21). ويوافقه في الدراسات اللغويّة الفرنسيّة «sens figuré». ومن أمثلته في العربيّة معنى «الحقارة والجبن» الذي يستفاد من قولنا «فلان كلب» ومعنى «الغدر» الذي

Archivebeta.Sakhrit.com

يستفاد من قولنا «فلان ذئب» ومعنى «الكرم الواسع» الذي يستفاد من قولنا «فلان بحر». . .

3 – المعنى المعقّد(22)

هو «المعنى السياقيّ»(23) الذي يستفاد من اندراج الوحدات المعجميّة في سياق معجميّ ترتبط به دلالة الجملة كلّها. ويختلف هذا المعنى السياقيّ عن الدلالة النحويّة الإعرابيّة. فالمعنى المعجميّ مرتبط بمراجع خارج اللغة. أمّا «المعنى النحويّ» – وهو الوظيفة النحويّة – فناتج عن العلاقة بين الوحدة المعجميّة والمحلّ الإعرابيّ الذي تشغله. ولذلك فمعنى «الحرّيّة» الذي يستفاد من قولنا «ليست لأحد وصاية عليّ» هو معنى معجميّ يمكن أن نؤدّيه بجملة مثبتة لا منفيّة «أنا حرّ». فدلالة الجملتين إذن واحدة معجميّا ولكنّها مختلفة تركيبيّا. ويمكن أن تكون الدلالة النحويّة الوظيفيّة واحدة والدلالة المعجميّة مختلفة. ومثال ذلك أنّ معنى «مصرع عليّ»(24) في قولنا «قَتَلَ أسدٌ عليّا» مضادّ لمعنى «مصرع الأسد» في قولنا «قَتَلَ عليٌّ أسدًا». أمّا من حيث الدلالة النحويّة فالجملتان متماثلتان لأنّهما قائمتان على الشكل التركيبيّ نفسه [فعل+ فاعل+ مفعول به].

ويندرج تحت هذا الصنف من المعاني المعجميّة نوعان (25) هما «المعاني العامّة» و«المعاني الخاصّة». والمقصود بالمعاني العامّة هو تلك المعاني المستفادة من الجمل في مفهومها التركيبيّ أي من «التجميعات التركيبيّة» العاديّة. وتكون هذه الجمل «خبريّة» أو «إنشائيّة» بحسب مفهومي «الخبر» و«الإنشاء» في «علم المعاني» عند العرب. ومن أمثلة معاني الجمل الخبريّة معنى «كَتَبَ» في قولنا «ألف الجاحظ كتاب البخلاء» ومعنى «أبصر» في قولنا «رأى زيدٌ عَمْرًا». ومن أمثلة معاني الجمل الإنشائيّة معنى «الحثّ على التفسير» في قولنا «هلاّ شرحتَ لي ما كنتَ تقول؟» ومعنى «التعجّب من تكرّر الحدث» في قولنا «ما أشبه اليوم بالأمس!». أمّا المعاني الخاصّة فهي التي تستفاد من «التعابير الاصطلاحيّة» (expressions idiomatiques) و«العبارات التحليليّة» (locutions analytiques) و«الأمثال» (proverbes). ومن أمثلة المعاني المستفادة من التعابير الاصطلاحيّة في العربيّة معنى «الإسعاد» في قولنا «أثلج صدري». ومن أمثلة المعاني المستفادة من العبارات التحليليّة معنى «الاشتهار» في قولنا «علا صيتُه». ومن أمثلة المعاني المستفادة من الأمثال معنى «الخيبة» في قولنا «رجع بخفّي حنين».

وبين تلك المعاني المعجميّة علاقات مثل التضادّ والترادف والتضمّن والانضواء. ونريد أن نمثّل لنظام العلاقات الدلاليّة بالترادف(26)، وهو اشتراك وحدتين معجميّتين، أو أكثر، في معنى أو أكثر(27). فهو إذن علاقة دلاليّة معجميّة ائتلافيّة ترتبط بحسبها الوحدةُ المعجميّةُ بغيرها من الوحدات. ومن أمثلته في العربيّة: «جَاءَ» و«أَتَى» – «مَاتَ» و«تُوُفِّيَ» – «بَيِّنٌ» و«بُعْدٌ». . .

وفي الفرنسيّة:

«voiture» و«automobile» - «abaisser» و«diminuer»

«tuer» و«assassiner»...

وفي الإنقليزيّة:

«think» و «believe» - «write» و «inscribe»...

«everybody» و«everyone»

ويؤكّد الترادف بأنواعه المختلفة خاصّيّة الانتظام في المعجم. ومن أمثلة ذلك ما يمثّله «التعالق المعنميّ» وهو اشتراك مفردة أو أكثر في معنم، أو معينم(28)، أو أكثر. ومن أمثلة هذا التعالق ما نجده بين مفردات أربع هي «رَسْمٌ» و«صورة» و«شكْلٌ» و«طَلَلٌ»(29).

رَسْمٌ:

معنم 1: الأثر الباقي من الديار بعد أن عفت؛

معنم 2: معينم 2–1: مالٌ تفرضه الدولة، معينم 2–2: لقاء خدمة منها؛

معنم 3: معينم 3–1: تمثيل شيء أو شخص، معينم 3–2: بالقلم أو نحوه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورةٌ:

معنم 1: الشكل؛

معنم 2: التمثال المجسّم؛

معنم 3: صورة المسألة أو الأمر: صفتها؛

معنم 4: النوع [يقال: هذا الأمر على ثلاث صور]؛

معنم 5: الماهيّة المجرّدة في الذهن [صورة الشيء: ماهيّته المجرّدة في الذهن أو العقل].

شَكْلٌ:

معنم 1: الأمر الملتبس المشكل؛

معنم 2: هيأة الشيء وصورته؛

معنم 3: الشبه والمثل؛

معنم 4: المناسب والصالح.

طَلَلٌ:

معنم 1: ما بقي شاخصا من آثار الديار ونحوها؛

معنم 2: معينم 2-1: موضع مرتفع في صحن الدار، معينم 2-2: يهيّأ لمجلس أهلها، معينم 2-3: أو يوضع عليه المأكل والمشرب؛

معنم 3: غطاء [غطاء تُغشّى به السفينة أو السيّارة ونحوهما].

نلاحظ في الأمثلة السابقة أنّ بالإمكان أن نتتبّع ثلاثة ترادفات جزئيّة على الأقلّ: (1) الأوّل بين «رسم» و«طلل» في المعنم1 المرتبط بكلّ منهما؛ (2) الثاني بين «رسم» في المعينم 3-1 و«صورة» في المعنم 5؛ (3) الثالث بين «صورة» في المعنم1 و«شكل» في المعنم 2. ونستنتج أنّ لكلّ مفردة معنما أو معينما مشتركا مع مفردة أخرى وأنّ لها في المقابل معنما على الأقلّ تختلف به عن سواها من الوحدات. وذاك التعالق يحقّق ما نسمّيه الترادف النسبيّ أو الجزئيّ وهذا الاختلاف يحقّق في حدّه الأدنى شرطا من شروط خصيصة التفرّد التي تكسب الوحدة المعجميّة كيانها المجرّد المعقّد الذي يجعلها قابلة للانتماء إلى المعجم. ونلاحظ من جهة أخرى أنّ الترادف لا يظهر بين هذه المفردات المتعدّدة المعاني إلاّ في السياق. فهو الذي يرشّح معنما مخصوصا أو يوجّه الدلالة.

إنّ تأكيد نظاميّة المعجم اعتمادا على مكوّنات الوحدة المعجميّة ذاتها يستدعي إعادة النظر في تعليميّته. ذلك أنّ الكفاءة المعجميّة ليست مجرّد كفاءة «كمّيّة» قائمة على «تخزين» المفردات في «ذهن المتعلّم» بل هي أيضا «كفاءة نوعيّة» مرتبطة بمكوّنات الوحدة المعجميّة أي التأليف الصوتيّ والبنية الصرفيّة والدلالة المعجميّة. وتضاف إلى ذلك القدرة على المَقُولة المعجميّة أي تصنيف الوحدة المعجميّة ضمن إحدى المقولات المعجميّة أي الاسم أو الصفة أو الفعل أو الظرف أو الأداة.

ومن هذا المنطلق نقترح أن تُفرّع تلك الكفاءة المعجميّة إلى قدرات تجيب على السؤال «ماذا يعني أن يعرف التلميذ «مفردة»؟». ولذلك فإنّنا نصوغ تلك الإجابة كالآتي:

تتكوّن الكفاءة المعجميّة من كفاءات فرعيّة هي:

- الكفاءة الصوتميّة المعجميّة:

وتعني تمثّل الصواتم (الصوامت والصوائت) التي تتألّف منها الوحدة المعجميّة في حالة النطق وحالة الكتابة؛

- الكفاءة الصرفيّة المعجميّة:

وتعني أن يتمكّن المتعلّم من صوغ المفردات صوغا صرفيّا بحسب قواعد التوليد من الجذور أو الاشتقاق من الجذوع (المفردات القائمة في الاستعمال) أو النحت، كما تعني أن يتمكّن من استثمار الطاقة الدلاليّة للصيغ الصرفيّة في فهم معاني المفردات من بُناها أي أشكالها؛

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

– الكفاءة الدلاليّة المعجميّة :

وتعني فهم معاني الوحدات المعجميّة مستقلّة أو جارية في سياق ؛

– الكفاءة المَقْوَليّة :

وتعني أن يتمكّن المتعلّم من تصنيف الوحدات المعجميّة إمّا بحسب أشكالها بصفتها دوالّ ذات بنى صرفيّة تمييزيّة تسمح بجَدولتها في مجاميع، وإمّا بحسب معانيها بصفتها أدلّة حاملة لمداليل قابلة للتجميع في حقول دلاليّة معجميّة عامّة أو مفهوميّة.

ويمكن أن نصوغ تلك الكفاءات الفرعيّة الأربع في القدرات الآتية. فأن يعرف التلميذ مفردة هو أن :

– يتعرّف شكلها كتابة ؛

– ينطقها نطقا سليما ؛

– يرسمها رسما سليما ؛

– يُمَقولها (يعرف انتماءها المقوليّ المعجميّ : اسم – صفة – فعل – ظرف – أداة) ؛

– يُجدولها جَدْوَلة صرفيّة بحسب وزنها ؛

– يُمَقْولها مقْوَلةً دلاليّة بإدراجها في شبكات دلاليّة ؛

– يجد لها مرادفات وأضدادا ؛

– يفهم معناها خارج السياق ؛

– يصل شكلها الصرفيّ بمعناها (إذا كانت مصوغة صرفيّا) ؛

– يفهم معناها في السياقات المتنوّعة ؛

– يستعملها استعمالا سليما في مقامات متنوّعة شفويّة وكتابيّة.

ولاشكّ أنّ لإعادة النظر في مفهوم المعجم ومفهوم الكفاءة المعجميّة أثرا في تصوّر الأهداف التعليميّة والأنشطة البيداغوجيّة والوضعيّات. . .

خلاصة :

قد حاولنا في هذا البحث الإجابة على سؤال منهجيّ مفهوميّ يتعلّق بتدريس المعجم. وقد تتبّعنا ذلك المفهوم كما أجراه واضعو برامج اللغة العربيّة في المرحلتين الإعداديّة والثانويّة كما تتبّعناه في الدرس اللسانيّ المعاصر. وانتهى بنا التحليل والنقاش إلى أنّ مفهوم المعجم كما ورد في البرامج التعليميّة لا يستند إلى صفة «النظاميّة» فيه. وهذا ما أدّى إلى استبعاده من بعض فروع المادّة التي تتّصل به في الأصل اتّصالا وثيقا مثل درس الصرف.

ومن نتائج ضبط مفهوم المعجم اعتمادا على الدرس المعجميّ اللسانيّ توسعة ذلك المفهوم ليتجاوز مفهوم «القاموس» ومفهوم «الرصيد» اللذيْن هيمنا على البرامج الرسميّة كما هيمنا زمنا على عدد من المقاربات اللسانيّة. ومن توسعة مفهوم المعجم استنتجنا توسعة الكفاءة المعجميّة من المقاربة الكمّيّة إلى المقاربة النوعيّة. فلم تعد تلك الكفاءة مجرّد قدرة على تخزين عدد كبير من الوحدات المعجميّة بل صارت أيضا قدرة على تمثّل نظام المعجم بمكوّناته الفرعيّة أي التأليف الصوتيّ والبنية الصرفيّة والدلالة المعجميّة والمَقْولة المعجميّة.

وجليّ أنّ لهذا أثرا في التصوّر التعليميّ لتدريس المعجم من حيث الأهداف والمحتويات والأنشطة. وهذا ما اقترحنا له في هذه الورقة مدخلا لتفريع مكوّنات الكفاءة المعجميّة تمهيدا لتفصيل القول في المحتويات والأنشطة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

* باللغة العربيّـة:
ابن مراد، إبراهيم:
مقدّمة لنظريّة المعجم، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1997.
المَقُولة الدلاليّة في المعجم، مجلّة المعجميّة، 16/ 17 (2000- 2001)، ص ص 17- 76.
* إدارة البرامج والكتب المدرسيّة:
- برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، سبتمبر 2006.
- برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، سبتمبر 2008.
- برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، شعبة الرياضة، سبتمبر 2012.
* الشتويّ، منصور: من قضايا الترادف في الدلالة المعجميّة، ضمن أعمال الندوة العلميّة الدوليّة «الدلالة: نظريّات وتطبيقات» التي نظّمتها وحدة البحث «المصطلح الدلاليّ» بجامعة منّوبة، 11- 13 نوفمبر 2010. (يصدر قريبا)
* مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة: المعجم الوسيط، ط. 3، 1986.

بغير اللغة العربيّـة:
* Bloomfield, Leonard : Language, The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
* Dubois, Jean et alii. : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1994.
* Evans, Vyvan : How Words Mean, Oxford University Press, Oxford, 2009.
* Geeraerts, Dirk : Theories of Lexical Semantics, Oxford University Press, Oxford, 2010.
* Kearns, Kate : Lexical Semantics, in : The Handbook of English Linguistics, ed. Bas Aarts, April McMahon, Blackwell Publishing, Blackwell, 2006.
* Lerot, Jacques : Précis de linguistique générale, ed. de Minuit, Paris, 1993.
* Milner, Jean- Claude : Introduction à une science du langage, ed. du Seuil, Paris, 1989.
* Tyler, Andrea and Evans, Vyvyan : The Semantics of English Prepositions, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

الهوامش والإحالات

1) قدّم هذا البحث في نطاق اليومين الدراسيّين اللذين نظّمهما متفقّدو العربيّة للمدارس الإعداديّة والمعاهد الثانويّة حول «تدريس المعجم: الواقع والآفاق»، سوسة، 6 - 7 مارس 2013.
2) يُنظر في ذلك مثلا: برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، ص 4؛ برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، ص5؛ برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، شعبة الرياضة، ص 3.
3) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، ص 6.
4) المرجع السابق، ص 8.
5) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، ص 15.
6) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، ص 28.
7) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، ص 10.
8) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، ص 35.
9) المرجع السابق، ص 73.

10) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الإعداديّة، ص 19.

11) برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، ص 28.

12) يُنظر في ذلك: Bloomfield, Leonard : Language, The University of Chicago Press, Chicago، 1984, p.274؛ ويُنظر نقد لهذه الآراء ضمن: إبراهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص ص 10- 21.

13) الاستثناء في ذلك ما ورد في سفر برامج اللغة العربيّة بالمرحلة الثانويّة، شعبة الرياضة، ص 3، إذ يقول واضعو البرنامج في عنوان «الأهداف الخاصّة»: «إغناء زاده [التلميذ] المعرفيّ بنظام اللغة العربيّة (معجما ونحوا وصرفا وبلاغة)...».

14) يُنظر في مفهوم «الجزيء المعجميّ»: Milner, Jean- Claude : Introduction à une science du langage, p. 318.

15) يُنظر في مفهوم «الكيان المعقّد المجرّد»: إبراهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص ص 56 – 57.

16) يُنظر في مفهوم «الذرّة التركيبيّة»: Milner, Jean- Claude : Introduction à une science du langage, p. 318.

17) إبراهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص 46.

18) لتفصيل القول في هذه الأصناف يُنظر: إبراهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص ص 46- 49؛ نفسه: المَقُولَة الدلاليّة في المعجم، ص ص 36 – 37.

19) المرجع السابق، ص 36.

20) نفسه، ص 36.

21) في اللسانيّات الحديثة توجّه قويّ نحو إدراج المعاني المجازيّة الناتجة عن الاستعارة والمجاز والكناية ضمن الدلالة المعجميّة. ومن أمثلة ذلك:

Dirk Geeraerts : Theories of Lexical Semantics, pp. 203 – 222 ; Vyvyan Evans : How Words Mean, pp. 281- 301 ; Andrea Tyler and Vyvyan Evans : The Semantics of English Prepositions, pp. 1- 22.

22) إبراهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص 49.

23) إبراهيم بن مراد: المقولة الدلاليّة في المعجم، ص ص 36- 37.

24) أخذنا هذا المثال عن الأستاذ إبراهيم بن مراد في كتابه: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص ص 48- 50.

25) إبراهيم بن مراد: المقولة الدلاليّة في المعجم، ص ص 36- 37.

26) يثير الترادف في الدلالة المعجميّة إشكالات كثيرة من حيث إثباته أو نفيه ومن حيث أنواعه. يُنظر تفصيل ذلك في بحث لنا يصدر قريبا بعنوان: «من قضايا الترادف في الدلالة المعجميّة»، ضمن أعمال الندوة العلميّة الدوليّة التي نظمتها وحدة البحث «المصطلح الدلالي» بجامعة منّوبة حول: «الدلالة: نظريّات وتطبيقات»، تونس، 11- 13 نوفمبر 2010.

27) يُنظر في تعريف الترادف مثلا:

Lerot, J. : Précis de linguistique générale, pp. 153- 157 ; Dubois, J. et alii : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1994, pp. 465- 466 ; Kearns, K. : Lexical Semantics, pp. 558- 560.

28) تُفرّع المحتويات الدلاليّة تفريعا تدريجيّا من المعنم الرئيس (Archisémème) إلى المعانم (Sémèmes) إلى المعينمات (Sèmes) إلى الذرّات الدلاليّة (Atomes sémantiques). يُنظر في ذلك: إبراهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، ص 47.

29) اعتمدنا في هذا على بعض معانم هذه المفردات الواردة في المعجم الوسيط.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعـدّد دلالات النّهضـة في الفكـر العربـي: محاولـة للفهـم

سيدينا أحمد نوح سيداتي / باحث، موريتانيا

■ **مقدمة :**

رغم مرور أكثر من قرنين على بداية التأريخ لـ «النهضة» العربية، فإن هذا إشكال لا يزال ماثلا، بل أصبح أكثر إلحاحا من ذي قبل، بعد تعثر المشاريع التحديثية في كل الدول العربية أو في أغلبها على الأقل.

ولعلّ هذا ما يفسر الكمّ الهائل من الكتابات حول هذا الموضوع، والتي مازالت مستمرة حتى الآن.

لماذا تعثرت «النهضة» العربية رغم مرور كل هذا الوقت؟

ما هي نقاط ضعفها ونقاط قوتها؟ ما الذي يميز جيل التأسيس عن جيل التنظير وجيل النقد؟ ما الذي تختص به «النهضة» العربية عن غيرها من النهضات، التي سبقتها والتي عاصرتها؟ هل كانت «نهضة» حقا؟ تلك أسئلة مهمة وأساسية، لا بدّ الإجابة عليها وتشخيصها قبل أي محاولة للخروج من هذه الوضعية المزمنة، خاصة في ظل هذا المخاض الكبير الذي تمر به المنطقة، والذي هو نتيجة حتمية لمسار الإخفاقات. ولكن أعتقد أن الإجابة على هذه الأسئلة تقتضي الإجابة على سؤال تأسيسي آخر، قد لا يكون الأهم ولكنه هو المفتاح في الإجابة عليها جميعا، وهو سؤال الدّلالة.

في دلالة «النهضة» :

إن دلالة «النهضة» في الفكر العربي الحديث والمعاصر، يكتنفها الكثير من الغموض والقلق والتناقض أحيانا، لذلك فإن الحديث عن «النهضة» بـ«ال» - قصد الحديث عن شيء محدد من حيث الدلالة - ربما يكون غير وارد.

أما إذا قصدنا بها تلك الحالة التي عاشها العالم العربي والإسلامي ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، بغض النظر عن توصيفها، فذلك أمر آخر ليس هذا محل الحديث عنه.

ولما كان القصد هنا الحديث عن المعنى الأول وليس الثاني، فقد وجدنا أنفسنا أمام مساحة ملتبسة، إن لم نقل«فوضوية». وهي حالة لا يختص بها مفهوم النهضة وحده(1) إذيجتمع في هذه الساحة التباين، والتمايز،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاختلاف، والتناقض، والصراع والخصومة أحيانا، في مثل هذه الحالة تكون أية محاولة، لضبط مفهوم النهضة، أقرب إلى المغامرة.

قد يكون مردّ هذا الالتباس الذي يكتنف مفهوم «النهضة»، راجعا إلى أنه وضع في السياق العربي، للإشارة إلى واقع مأمول، وحلم يبدو أنه كان بعيدا، ولم يوضع لتوصيف حال متحققة بالفعل، كما هو الشأن بالنسبة إلى أوروبا (2).

من هنا ندرك سرّ الاختلاف الشديد حول مفهوم «النهضة» فما دام هذا المفهوم قد نشأ في السياق العربي الإسلامي للتبشير بواقع مأمول وحلم لم يدرك، فمن الطبيعي أن تختلف دلالته باختلاف الآملين والحالمين. فلكل خلفيته التي يأمل أن تتحقق «النهضة» على ضوئها.

وما دامت «النهضة» ليست واقعا معلوما بقدر ما هي حلم يرجى تحقّقه ـ أو اكتماله على الأقل ـ في المستقبل، فلا مفر من الاختلاف حول معناها، فتشخيص الحال لا يمكن أن يكون مثل التنظير لها. ليس الهدف هنا الإحاطة بكل تعريفات «النهضة»، بقدر ما هو محاولة لتقديم رؤية مجملة حول دلالتها في السياق العربي الإسلامي.

إن إعطاء تعريف «جامع مانع» ـ بالمعنى المنطقي ـ لـ«النّهضة» أمر شبه مستحيل، كما نبّه إلى ذلك الكثير من الباحثين العرب المهتمين بهذا الموضوع، فقد قال أحدهم إنه تصفح الدراسات الحديثة فلم يجد أي تعريف أو وصف مقنع لمفهوم النهضة(3)، لذلك قد يكون من المفيد منهجيا ـ على الأقل ـ مقاربة هذا المفهوم في مستويين: المستوى اللساني، والمستوى الاصطلاحي.

الدلالة اللّسانيّة :

بالرجوع إلى مادة «نهض» في المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى عدة معان، منها: القيام، والاستواء، والطاقة، والقوة، والنشاط، والوثوب، والسرعة، والارتفاع(4). وكلها ألفاظ لا يخفى على الناظر ما لها من صلة بالدلالة الحديثة لمفهوم «النهضة». ورغم ذلك فإنها لم ترد في معاجم اللغة العربية، خاصة القديمة بالمعنى الذي أصبح معروفا، في العصر الحديث. فنحن (عندما نستخدم اليوم «النهضة» فإننا نستعيد دلالات كانت تشير إليها الكلمة «RENAISSANCE». وقد استخدم الأوروبيون هذه الكلمة للدلالة على فترة محددة من تاريخهم، وللدلالة في الوقت ذاته على ما عرفته تلك الفترة من تحولات سياسية واقتصادية، وما واكب هذه التحولات من اتجاهات محددة في مجال الدين والعلم والفلسفة والفنون)(5). وهذه كلها معان ودلالات تحكمها عوامل تاريخية واجتماعية أخرى ليست لها صلة بالواقع العربي الإسلامي بصفة مباشرة على الأقل.

بالرجوع إلى كلمة «النهضة» «-RENAISSANCE RINASCIMENTO» في الفرنسية والإيطالية، نجد أنها تستخدم غالبا للدلالة على الانتعاش أو الانبعاث. فكلمة RENAISSANCE بالفرنسية مستمدّة من الفعل RENAITRE الذي يعني الانتعاش وامّحاء حالة الخطر بالنسبة إلى الإنسان. وتعني كلمة «نهضة» أيضا عودة شيء أو شخص ما إلى الظهور REAPARITION، وهذا أيضا من المعاني المتضمنة في لفظ «RENAISSANCE» (6).

وهذه المعاني هي الأخرى لا تخفى صلتها بالدلالة الاصطلاحية «للنهضة» في السياق الأوروبي، إلا أن هذا اللفظ أصبح علما على حقبة زمنية معينة بالنسبة إليهم.

الدلالــة الاصطـلاحيّـــة :

لا يتّسم مفهوم النهضة في المستوى اللغوي بكبير إشكال، أمّا في المستوى الإصطلاحي فالأمر يصبح صعبا ويغدو أكثر صعوبة حين يتعلّق بالمجال الثقافي العربي الإسلامي.

ويلحق الغموض كل مفهوم ـ عادة ـ من جهتين:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيرات الواقع الذي وجد للتعبير عنه، والتوصيفات والاستخدامات المتعددة التي تعطيه دلالات مختلفة (7). وهذا ما حصل بالضبط مع مفهوم «النهضة».

لقد نشأ هذا المفهوم في سياق الثقافة الأوروبية، ـ كما سبقت الإشارة ـ للتعبير عن واقع معين، ولتوصيف حال يمر بها ذلك المجتمع. ثم بدأ هذا المفهوم يتسرب إلى الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية الإسلامية. وهكذا تعددت استخداماته، باختلاف الأوضاع الاجتماعية والثقافية، وباختلاف المستخدمين أيضا، ومن ثم تعددت دلالاته ومعانيه.

وبالرجوع إلى أصل هذا المفهوم نجد أنه بدأ مع (الحركة الثقافية في إيطاليا في منتصف القرن 14م واستمر حتى القرن 17م، وامتد إلى بقية أوروبا)(8). ويلخص برتراند رسل «النهضة» في أربع حركات كبرى حددت ملامح الانتقال من القرون الوسطى إلى العالم الحديث، وهذه الحركات هي :

- النهضة الإيطالية في القرنين 15 - 16م وما بعثته من روح في الجماهير جعلتها تتطلع إلى واقع مغاير لما كانت عليه.

- الحركة الثقافية التي سُمّيت بـ«النزعة الإنسانية» التي كان لها تأثير كبير على المفكرين والباحثين، في مقابل النهضة الإيطالية التي كان تأثيرها أكبر في الجماهير.

- حركة الإصلاح الديني الذي قام به مارتن لوثر والتي كانت أحد أهم العوامل التي أزاحت العصور الوسطى.

- أما العامل الرابع الهام، فقد تمثل في إحياء الدراسات التجريبية وما ترتب على ذلك من تصور للكون والإنسان(9).

وقريبا من هذا الطرح ما نجده لدى اميل برهييه وغيره من الذين كتبوا عن «النهضة» وعصرها في أوروبا والغرب عموما (10).

أما في العالم العربي فقد اخْتُلِفَ حول دلالة «النهضة» وحول الحيز الزمني الذي يشمله هذا المفهوم أيضا.

المفهــوم :

رغم كثرة تردد كلمة «نهضة» في الأدبيات العربية الحديثة والمعاصرة، فإنّنا لا نجد لها دلالة اصطلاحية مضبوطة. فهي تستخدم في السياق العربي الإسلامي بطريقة تبادلية، مع كثير من المفردات ذات الصلة، الأمر الذي يجعل دلالتها الاصطلاحية غير محددة. فأغلب المفكرين يوردونها على سبيل الترادف والتبادل مع مجموعة من المفردات المشابهة مثل: الانبعاث، الإحياء، التجديد، الإصلاح، التقدم، الترقي، الشخوص، والتمدن (11). ولذلك فإن «النهضة» ليست مصطلحا بالمعنى المعهود، بقدر ما هي مفهوم، فالأول ذو طبيعة انضباطية، والثاني ذو طبيعة إشكالية.

وقد يكون هذا المفهوم بدأ مصطلحا، ثم تحول المصطلح باختلاف التضمينات والشحن الدلالي إلى مفهوم. ربما يكون مرد هذا الاستعمال لكلمة «نهضة» الذي يساوي بينها أحيانا، وبين بعض الألفاظ ذات الصلة، اختلاف الخلفيات الفكرية للذين وصفوا تلك الحالة، التي عاشتها المجتمعات العربية الإسلامية، والتي عرفت فيما بعد بـ«النهضة». فمن بين هؤلاء السلفي والعلماني والقومي والأصولي، وكل واحد منهم وصف تلك الحالة انطلاقا من توجهه الفكري، ورغم أن الحدود الفاصلة بين هذه الألفاظ في السياق العربي الإسلامي غير مضبوطة تماما، فإنّ من حاول أن يضبط مفهوم «النهضة» ويبيّن الحدود الفاصلة بينه وبين غيره من المفاهيم. واقترح أن تقصر دلالة «النهضة» على الجوانب اللغوية والأدبية، والتمييز بينها وكل التوجهات الأخرى، لذا ينبغي أن تعرّف («النهضة» بأنها حركة لغوية - أدبية - تجلت على نطاق واسع وفي الأعماق، هذا لرفع كل التباس. وبالتالي لا بد من التفريق بينها وبين الحركة الإصلاحية الإسلامية، وبصفة أخرى بينها

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وبين مختلف أشكال القومية) (12). ويعترض عدد من الباحثين على هذا الطرح، الذي يسعى إلى جعل النهضة مقصورة على الاهتمام باللغة والأدب فقط، الأمر الذي يجعلها مجرد حركة ثقافية. ويظهر هذا بوضوح لدى ألبرت حوراني.

إن عدم ضبط مفهوم النهضة بالشكل الكافي في السياق العربي الإسلامي، لا يعني أننا لا نجد لها تعريفات ولا من حاول ذلك من بين المفكرين في القديم والجديد. إلا أن جل هذه التعريفات يغلب عليها الجانب التعبوي التبشيري الأيديولوجي، أكثر من الجوانب المعرفية والتحليلية.

الحيّـز الزمنـي :

ليس الخلاف حول «النهضة» في دلالتها فقط، بل في نشأتها أيضا والحيز الزمني الذي شملته، وإن كان الخلاف هنا أقل حدة منه هناك.

مع أن أغلب المؤرخين والمهتمين بشأن «النهضة» يرجعون نشأتها إلى القرنين 18 و19م، فإن ثمة من يرجعها إلى القرن السابع الميلادي، حيث يتم الربط بينها وبين النبوة (13). كما يرجعها البعض إلى ابن تيمية وابن خلدون في القرن 8 هـ - 14م (14)، فالشروع الفعلي في «النهضة» بالنسبة إلى هؤلاء قد بدأ مع ابن تيمية وابن خلدون اللذين شرعا في تحديد أسباب الانحطاط من خلال فهم قوانين التاريخ الإنساني، ما يرجع منها إلى الضرورة وما يرجع منها إلى الحرية، من منطقين متكاملين: الأول منطق نقد الفكر النظري... والثاني من خلال نقد الفكر العملي... (15).

ولا يخفى أن هذين الطرحين يردّان «النهضة» إلى أسباب ذاتية وعوامل داخلية، على عكس الذين يقولون إنها كانت ردة فعل على التحدي الاستعماري(16). ويرفض العروي رفضا باتا أن تكون النهضة كذلك، بل إنه يرى أن الاستعمار مناف لـ«النهضة» ولا بد (أن نميز منهجيا بين فكر «النهضة»، السابق على الاحتلال الأجنبي، والفكر الوطني اللاحق)(17). ولو استمرت - يقول العروي - لما كان الاحتلال. ونفس الشيء نجده لدى خالد زيادة إذ يرى أن «النهضة» توقفت (مع التدخل الغربي في تونس 1881 وفي مصر 1882 وفي سوريا ولبنان مع تعليق الدستور) (18).

ورغم اتفاق هذين الأخيرين مع الذين يقولون إن «النهضة» بدأت في القرنين 18 - 19 فإنّهما يختلفان معهم في تحديد نهاية «النهضة»، وهذا وجه آخر من وجوه الاختلاف حول الحيز الزمني الذي شملته النهضة. إذ أُختلف أيضا حول نهاية عصر النهضة كما اختلف على بدايته. فمن الكتّاب من تتوقف عنده «النهضة» مع نهاية القرن 19 كما هي الحال عند العروي وخالد زيادة، ومنهم من يعتبرها حالة ممتدة أو مشروعا لم يكتمل ولكنه قد يتحقق في المستقبل على غرار تصور هابرماس للحداثة، وهناك من يجعل وهجها يخفّ مع نهاية العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي مثل: علي المحافظة وألبرت حوراني (19). أما هشام جعيط فيقسم («النهضة» إلى ثلاث حقب، أو قل ثلاث نهضات: «نهضة» نهاية القرن 19 و«نهضة» العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، و«نهضة» ثالثة في الثمانينات) (20).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغم كل هذا الاختلاف حول دلالة «النهضة» وحيزها الزمني فإن الكل مجمع على أن المجتمع العربي الإسلامي عاش حالة من الانتباه ابتداء من القرن 18 ازدادت قوة واتساعا في القرن 19. هل استمرت بعد ذلك؟ وما هي بداياتها الأولى؟ وما هي العوامل الفاعلة فيها؟ تلك أمور كانت محل خلاف ويبدو أنها ستظل كذلك. ويمكن أن يرد هذا الخلاف إلى عدة أمور:

الخلط بين الواقعة ومصادرها: أي عدم التمييز الكافي بين «النهضة» كحدث فكري واجتماعي وسياسي، وبين روافده الفكرية ومصادره التاريخية بالقدر الكافي.

كما أن غياب التمييز الواضح بين الحدث - «النهضة» - وتداعياته، والآمال المعلقة عليه، قد يكون هو الآخر أحد أسباب هذا الخلاف.

يضاف إلى ذلك النموذج الأوروبي الماثل، الذي يرى جمع من المثقفين العرب أنه الأداة الأساسية لقياس النهضة العربية الإسلامية، فبقدر اقترابها منه تكون ناجحة وبقدر ابتعادها عنه تكون فاشلة، أو هي مازلت في طور التكوين على الأقل.

الهوامش والإحالات

1) طه عبد الرحمن، روح الحداثة، ط: 1، المركز الثقافي العربي، 2006، ص: 11 وما بعدها.

2) محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط: 4، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000، ص: 20 - 21.

3) هشام جعيط، في مفهوم النهضة، مجلة اليوم السابع، العدد: 254، 1989.

4) ابن منظور، لسان العرب، ط: 1، دار صادر، 1997، ص: 266 و 267، ج: 6. والمنجد، ط: 41، دار الشروق، ص: 842. وخليل الباشا، الكافي، ط: 4، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، 1999، ص: 1043. ويوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، ط: 1، مكتبة لبنان ناشرون، 2006، ص: 1648.

5) محمد وقيدي وحميدة النيفر، لماذا أخفقت النهضة العربية، دمشق، دارالفكر، 2002، ط1، ص90.

6) عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط: 3، مكتبة مدبولي، 2000، ص: 899. ومحمد وقيدي، مرجع سابق، ص: 90.

7) محمد وقيدي، مرجع سابق، ص89.

8) عبد المنعم الحفني، مرجع سابق، ص: 899.

9) برتراند رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، ج: 2، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 72، 1983، ص: 14 - 17.

10) إميل برهييه، تاريخ الفسلسفة، ج: 3، ط: 2، دار الطليعة، 1988، ص: 267 وما بعدها.

11) عبد الله العروي، إرث النهضة، ضمن عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، ط: 1، المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 277. ومحمد وقيدي، مرجع سابق، ص: 99. واحميدة النيفر، مرجع سابق، ص: 30.

12) هشام جعيط، أزمة الثقافة الإسلامية، ط: 1، دار الطليعة، 2000، ص: 68.

13) حميدة النيفر، مرجع سابق، ص14.

14) أبو يعرب المرزوقي، إصلاح العقل في الفلسفة العربية، ط: 2، مركز دراسات الوحدة العربية، 1996، ص: 387.

15) أبو يعرب المرزوقي، شروط نهضة العرب والمسلمين، ط: 1، دار الفكر، 2001، ص: 9، الهامش 2.

16) نديم نعمة، إشكالية الفكر الإسلامي في عصر النهضة، ضمن: عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، ط: 1، المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 51.

17) عبد الله العروي، مرجع سابق، ص: 279 - 281.

18) خالد زيادة، النهضة والمدينة، ضمن عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة، مرجع سابق، ص: 111.

19) علي المحافظة، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة، ط: 5، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، 1975. وألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، نوفل، 1997.

20) هشام جعيط، أزمة الثقافة الإسلامية، مرجع سابق، ص: 119.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الخرافيّ والأسطوريّ
في المعتقدات الشّعبيّة التّونسيّة

من خلال كتاب :»مع البَدْوِ في حِلّهِم وتَرْحَالِهم « لمحمد المرزوقي (ت1981)

فتحي بوعجيلة/ باحث، تونس

■ **من معاني «الخرافة» اللغوية، أنها الحديث الباطل مطلقا والمستملح الكذوب(1)، وتلتقي في هذا مع «الأسطورة» التي تعرف - بأنها القصة أو الحكاية الممزوجة بمبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية، وبأنها الحديث الذي لا أصل له(2). وفي اصطلاحات الفلاسفة وعلماء الأنثربولوجيا والاجتماع يفيد الخرافيّ والأسطوريّ جملة من الدلالات، ومنها (3) :**

- الاعتقادُ الضعيف أو الباطل

-الاعتقادُ في أثر بعض الألفاظ أو بعض الأعداد أو بعض المدركات الحسّية في مصير الإنسان وأحواله.

تَمثُّل قوى الطبيعة أشخاصا يكون لفعالهم ومغامراتهم معان رمزية

الصورة الشعرية أو الروائية التي تعبّرعن أحد المذاهب الفلسفية بأسلوب رمزي يختلط فيه الوهم بالحقيقة.

-صورة المستقبل الوهمي الذي يعبّر عن عواطف الناس وينفع في حملهم على إدامة الفعل.

وقد زعم بعض الفلاسفة أن الاعتقاد الديني إذا لم يُبْنَ على العقل كان حديثَ خرافة(4). ويعتبر العقل الخرافي مضادا للعقل العلمي، والعقل الأسطوري هو العقل المخرّف الذي يقلب اختراعا الخيال الوهمي إلى حقائق واقعية(5).

ويرتبط الخرافيّ والأسطوريّ أشدّ الارتباط بما يسمى «الاعتقاد» بمعانيه الكثيرة والتي منها الحكم الذهني الجازم القابل للتشكيك(6)والرأي والظن(7) والثقة برأي الشاهد(8).

وبالتأمل في كتاب المِؤرخ والأديب التونسي المرحوم محمد المرزوقي

«مع البدْو في حلهم وترحالهم»، يُلْحَظُ أن المعتقدات لا تغادر شأنا من شؤون الحياة اليوميّة الفرديّة أو الجماعيّة، ولا المناسبات العائليّة، ولا الفلاحيّة، ولا الدينية، ولا فترة من فترات العمر، ولا فئة من فئات المجتمع . . . ، فلئن خَصَّصَ الكاتبُ للمعتقدات الشعبية الفصلَ السابع فسمّاه «المعتقدات»، وكان أحدَ الفصلين الطويلَيْن في المؤَلَّف، فإننا نجده قد عرض، بشكل غير مباشر لعدد من العقائد البدوية، (التي هي في الحقيقة، **بعض** عقائد أهل المدن كذلك)، في الفصل الثالث تحت عنوان : «الألعاب الشعبية»، والفصل الرابع: «تقاليد الزواج»، والفصل السادس: «موارد العيش»، والفصل التاسع : «الأمراض وأدويتها»، وغيرَ ذلك، مما يدلّ دلالة واضحة على أن حياة المجتمعات يتداخل فيها «اليوميّ» بـ «الغيبيّ»، ولا ينفك فيها الجدّ ولا الهزل، ولا الفرح، ولا الحزن، ولا العاديّ، ولا التعبّديّ، عن «التصوّر الذهنيّ»، أو عن «فعل التصوّر».

وما من شك في أن معتقداتنا الشعبية -في الجنوب التونسي أو في شماله، أوفي الوسط، أو في الساحل، في المدينة، أو في الريف-، قد تشكلت في جانب منها بجملة من مقولات وأفكار في الثقافة الإسلاميّة، بعضها أقرّه النص الديني، وآخر بثّه أجيال من الفقهاء والعلماء، كلّ في تخصصه، وقد تكونت هذه المعتقدات، في جوانب أخرى، برواسب تاريخيّة، وبما يمْنحه «البشريّ» فكرا وسلوكا، من زيادات ومُحْدثات وتطبيقات تلائم الظروف أو الأهواء، وتستأنس بها المجموعة فتصبح من العادات المختلط فيها الحق بالأوهام، والأصل بالمزيد، وهو ما سنعرض لنماذج منه أوردها المرزوقي في مصنَّفه المذكور.

1 – في الغيبيات

أ – التّاقزة

هي ضرب من ضروب العرافة والكهانة و هي ادّعاء بمعرفة «المغيّبات البعيدة» وقد حفظ أهل البادية هذه الصناعة حفْظًا كابرًا عن كابر، دون أن يُدْركوا لقواعدها ودلالاتها الفلكية العلمية معنىً، عدَا أنّها علامات تدلّ على الأشياء المراد استشفافُ أنبائها والاطلاعُ على ما يحيط بها . . .يقال تقّز عن كذا ويغْنون بها خمّن وتكهّن (9).

ومن أشكالها :

* **التاقزة بالشّبر**، فإن قصُر خنصرُ اليد اليمنى عن رأس الوسْطى فالأمر ليس خيرًا وإن فات فهناك خير(10).

* **التاقزة بخطّ** الرّمل وهو المشهور المنتشر في الأرياف ويستخدمه الرّجال والنّساء على السّواء ويؤمنون به إيمانا غريبا كأنّه أمر لا شكّ فيه. . . ولا أثر لما يقولونه بأفواههم دائمًا «من صدّق تاقزة كذّبْ نبيْ»(11)، وتعتمد هذه التاقزة على ستة عشر رسْمًا ولكلّ رسْم اسمه ودلالته، ويتركّب من مجموعة نقاط (12)، والسّائلون قد يوضّحون قصدهم وقد لا يوضحونه وعلى التّقّاز ان يتعرّف بنفسه على الشيء المسؤول عنه «(13).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب – كتف الشاة

بعْدما يأكلون لحْمة الكتف يُسلّمون عَظْمَ الكتفِ إلى أهل الاختصاص لأن معرفة ما يدل عليه عظْم الكَتَف لا يعرفه إلا أناس (مَعْطي لْهُم) أي : ورثوا التكهّن بواسطة الكتف عن قريب، أوصديق، أو عن موهبة إلاهية، أو بدعاء من أحد الصالحين، فإن رأوا مكانًا أحمر أو أدْهم في شكل مستطيل يشبه القبر قالوا إن شخصًا سيموت قريبا لأصحاب الشاة أو جارًا أو من القبيلة. . .(14).

ج – سطل الماء

من عادات أهلِ الجنوب أنهم يَجْمعون الغنم بعد جزّها، ويُؤتى بسطْل من النحاس مملوءا ماءً، فيرشون الغنم كلها بذلك الماء ثم يدفعون السطْل على الأرض واقفا على جنبه دفعة قوية خلف الغنم، فإن وقع مكفيا على فمه اعتقدوا أن العام غير طيّب، وغير مخصب، وإن

وقع السطل على قعره تفاءلوا بأن عامهم مخصب (15).

د - العُبَيْثَة /العِبّاثَة/ النّيد /الغُولَة

يعتقدون أنها روح بَشَر قتيل تظهر للأحياء في المكان الذي قتل فيه صاحبها في أشكال متنوعة بشرية أو حيوانية، على أن رِجْليْها لا تكونان في مختلف أشكالهما إلا رِجْلَيْ حمار، وقد تكون لها صلة بالجن الكافرين أو من نوع الشياطين، وتظهر لإحداث الرعب في قلوبهم... ويتحدث بعضهم أنه رآها عيانا، وتعترض الناس في صوَر مختلفة(16). وقد كانت هذه العقيدة منتشرة في الجاهلية بمعانٍ مختلفة.

ويذكر المرزوقي أن البدْو يروْن التخلص من «العُبَيْثة» يكون بالثأر للمقتول أو بإشعال النار في مكان موته ثم تثبيت مسمار حديدي في المكان نفسه(17)، كما يذكر أن هذه الظاهرة إذا لازمت أحدهم واعترضت سبيله في كل وجهة قيل إنها «تابعة» من الجن، وهذه «التابعة» لا تعترض، غالبا، إلا شاعرا فحلا، أو صاحب جمال مرموق، أو ذا صوت جميل (18).

2 - في التشاؤم

يتجلّى التشاؤم في التطيّر من منظر، أو صوت، أو وقت، أو حدث، أو ما شابه ذلك، وهو ما يطلق عليه «النحس».

أ - الأعْوَر:

أعْراب الجنوب يتشاءمون من النظر إلى وجهه ويقولون:

الأعور ما تحاذيهْ ولا تا كِلْ من عوينَه

لو كان ربي يبْغيهْ ما يعْوِرْله عِينَه(19)

ب - الحُسُوم

هي الثمانية أيام الممتدة من العاشر إلى السابع عشر من شهر مارس، ويتشاءمون منها، ويعتقدون أنها ليست كلها مشؤومة، ولكن فيها ساعة واحدة مشؤومة غير معيّنة ولذلك عمّ التشاؤمُ جميعَها(20).

ويذكر الشيخ محمد الطاهرابن عاشور(ت1973) أنّ علماء الحساب الفلكي يرْبطون بينها وبين «حُسُوم قوْم عاد» المذكورة في سورة الحاقة بقوله تعالى: «وأمّا عادٌ فأهْلكوا بريح صرْصرٍ عاتيَةٍ سخّرَها عليْهمْ سبْعَ ليالٍ وثمانيَةَ أيّام حُسومًا فترى القوْم فيها صرْعى كأنّهم أعْجازُ نخْلٍ خاويَة» (21)(69-6-7)، وهي عذاب مسلط عليْهم، ويقول: «وقد سمّى أصحاب الميقات من المسْلمين أيامًا ثمانية منصّفة بين أواخر فبراير وأوائل مارس معروفة في عادة نظام الجو بأن تشتدّ فيها الرياح غالبًا، أيامَ الحسوم، على وجه التشبيه، وزعموا أنها تقابل أمثالها من العام الذي أصيبت فيه عاد بالرياح، وهو من الأوْهام، ومَن ذا الذي رصد تلك الأيام»، ويضيف: «ومن أهل اللغة مَن زعم أن أيامَ الحُسوم هي الأيام التي يُقال لها: أيام العَجوز، أو العَجز، وهي آخر فصل الشتاء، ويعدها العرب خمسة أو سبعة لها أسماء معروفة بمجموعة أبيات تذكر في كتب اللغة، وشتّان بينها وبين حسوم عاد في العدة والمدّة (21) ولعلّ التشاؤم من «الحُسُوم» يرْجع إلى هذا:

ج - يوم الإربعاء

يقولون إن فيه ساعة مشؤومة وتكون عادة بعد الظهر ولذلك لا يسافرون فيه، وتُعطّل النساء أعمالهن الصناعية، كالنسيج، فلا يدخلن المنسج في عشيات الإربعاء (22).

وأقول، انطلاقا مما ذكره المرزوقي في كتابه، إنه مازالت في عادات بعض أهلنا في الجنوب الشرقي، إلى اليوم، أن العرس أو الإعداد له لا يكون في يوم إربعاء، وعلى العكْس من ذلك يحبذون غسل الثياب فيه.

وقد أبدى المرزوقي عدمَ إدراكه لسبب هذا المعتقد، وقد وجدتُ أنا في أحد التفاسير الحديثة للقرآن الكريم ما يلي: «..إلا أن أخبارا كثيرة بنحْس أيام، كإربعاء

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

آخر الشهر، وكالثلثاء يُجاب فيه دعاء الداعي فلا تصيبه الآفات، قال ابن عباس: «الأيام كلها لله تعالى، لكنه سبحانه وتعالى خلق بعضها سُعُودا وبعضها نُحُوسا»، وكانت أيام النحوس المذكورة، (لاحظ جيدا)، أواخرَ فبراير وأوائلَ مارس، من شهور الشمس، وآخرَ شوال من شهور القمر من الاربعاء إلى الاربعاء. ورُوِيَ: ما عُذِّبَ قوم إلا في يوم إربعاء» (23).

د – الغراب

كلما نعَب الغراب قرْب أحدهم تشاءم بنَعيبه لأنه يدل على حدوث فراق قريب بموت أو بغيره، وهي عقيدة موروثة عن العرب من العصر الجاهلي، ويقولون «فْلانْ مِثل الغُرابْ مايْجِيبْ إلاّ الشُّومْ والْخبَرْ الْمَشُومْ»(24).

هـ – الكلب

إذا عوى، كالذئب، تشاءَم البدْو منه «لأنه يدل عندَهم على وقوع موت قريب، أو شيء مكروه يحدث في أهله، وإذا أعاد العواء مرات قتلوه»(25).

3 – في تفسير الظواهر الطبيعية

أ – قوس قزح

يسمّى عندهم «حْزامْ أُمّنا فاطمة» أي حزام السيدة فاطمة بنت النبي صلى الله عليه وسلم، معتقدين أنّ لها حزامًا كان يتكون من خيوط ملوّنة مثل أحزمة نساء الأعراب في الجنوب، بألوان قوس قزح السبعة(26).

ب – خسوف القمر

يُفَسرون سبب الخسوف بأن امرأة ساحرة تخرج إلى مقبرة في ليلة مقمرة وتقف بين قبْرين وتضع أوانيَها حولها وتشرع في إحراق البخور وتلاوة عزائمَ خاصةٍ بجلب القمر، فينزل القمر إليها، وهو يتمثل في ناقةٍ بيضاء فتتقدم إليها الساحرة وتحْلب لبنها في أوانيها لتستعمله في سحْرها، ولكنّ الناقة (القمر) تنفر منها بمجرد سماعها لقرْع الأواني النحاسية وضجيج الناس، وقد لا تستطيع الساحرة الحصول على شيء من اللبن إذا نفرت الناقة قبل تمكّن الساحرة من حلْبها»(27).

4 – في الداء والدواء

أ – الرمَد

في اعتقادهم أن داء الرمَد هو «لطْمة من الجنّ تصيب وجه الإنسان فتترك بعينيْه» مرضًا (28).

ب – النار

هي، عندهم، دواء لكل شيء، ويرْوُون في ذلك أسطورة تقول: «إن سيدنا موسى عليه السلام، لما كان راعيا يحرس غنم سيدنا شعيب عليه السلام، احتاج لمداواة النعاج المريضة، فأرسل الله صرّة من الدواء لذلك الغرض، فجاء الشيطان -لعنه الله- ورمى صرة الدواء في النار المشتعلة، فاشتكى موسى فقال له سبحانه وتعالى: «النار يا موسى دواء، فأصبح يداوي كل مرض في غنمه بالكيّ»، وهذه الأسطورة هي حجتهم في استعمال الكيّ في كثير من الأمراض(29).

الخاتمة

بعد عرْض هذه العينات، التي تقدم جانبا من مخيال شعبي، هو، ولا شك، نتاج عوامل، وروافد قريبة وبعيدة، مكانا وزمانا، نتبين ما أن «الماورائي» لم يزل من شواغل الإنسان البدويّ والحضريّ، المتعلم وغير المتعلم، كما أن تعامل هذا الإنسان اليومي مع الطبيعة لم يشغله عن تفسير ظواهرها العادية والاستثنائية، وتأويلها، وهوما يُعَدّ فارقا بينه وبين سواه من المخلوقات.

وينبغي ألا يحجب عنا ما أوردناه من خرافات وأساطير في تفكير البدو، أنّ معتقداتهم تَجْمَع، من وجه آخر، جملةً من قيم فاضلة، أصيلة، رسَّخَتْ شهامةَ العربي، ونضالَه، وصبرَه، ورفعةَ أخلاقه، وقوةَ عقيدته، وحدّةَ ذكائه، وهو ما يمكن أن يكون موضوعا لمقال آخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) انظر: صليبا (جميل): المعجم الفلسفي ط. الشركة العالمية للكتاب ج. 1 ص. 527
2) المرجع السابق: ص79
3) المرجع السابق: صص79-80، ص527
4) م. س. ص527
5) م. س. ص80
6) م. س. ص. 104
7) م. س. ص104
8) م. س. ص105
9) المرزوقي (محمد): مع البدو في حلّهم وترحالهم ط. الدار العربية للكتاب تونس - ليبيا 1984 ط2 ص166
10) المصدر السابق
11) م. س. صص168-169
12) م. س. صص170-172
13) م. س. ص172
14) م. س. ص188
15) م. س. ص133
16) م. س. ص183-184
17) م. س. ص185
18) م. س. ص180
19) م. س. ص186
20) م. س. ص187
21) ابن عاشور (محمد الطاهر): تفسير التحرير والتنوير ط. الدار التونسية للنشر - تونس، والدار الجماهيريّة للنشر والتوزيع والإعلان الجماهيريّة - ليبيا - تونس ج29 صص117-118
22) المرزوقي (محمد): م. س. ص190
23) اطفيش (محمد بن يوسف): تيسير التفسير ط. الجزائر2001 ج12 ص416
24) المرزوقي (محمد): م. س. صص187-188
25) م. س. ص187
26) م. س. ص144-145/ ص188
27) م. س. صص175-176
28) م. س. ص218
29) م. س. صص227-228

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الكتابة الشّعريّة بين التّنظير والممارسة: تجربة الطّاهر الهمّامي نموذجا

عبد القادر عليمي/ جامعي، تونس

■ **المقدّمة :**

عرفت مدوّنة الإبداع في النّصف الثّاني من القرن الفائت تراكما لافتا ؛ واستندت، في أغلب نماذجها، إلى منطلقات نظريّة ومرجعيات فكريّة رسمت ملامحها وميّزتها عمّا سبقها. وقد يعتدّ بالشعر - بمختلف أشكاله - جنسا أدبيا/ فنياً مخصوصا أثرى تلك المدوّنة وأشاع حولها حراكا نقدياً عجزت عن إثارة مثله بقية الأجناس الأدبيّة والفنيّة، ومن أجلى أمثلته يمكن الاستئناس - في هذا الإطار - بأنموذج القصيدة

التجريبيّة الّتي ظهرت على السّاحة الإبداعية التونسية بدءا من موفّى ستينيات القرن العشرين، وتحديدا ما ظهر منها تحت عنوان «قصيدة غير العمودي والحرّ». ويدور موضوع البحث الّذي تخيّرناه حول ما اصطلحنا على تسميته بـ : «الكتابة الشّعريّة بين التنظير والممارسة»، وقد سعينا إلى مقاربته استنادا إلى المنجزين النظري النقدي والشّعري الإبداعي للشاعر الراحل الطاهر الهمّامي منظّر حركة الطليعة الأدبيّة الأوّل، وأحد أهمّ شعراء جناحها الشّعري «في غير العمودي والحرّ». وقد اقتضت الطبيعة المنهجية للبحث توزّعه على ثلاثة أقسام رئيسة، عُنون الأوّل منها بـ : «الشّاعر الناقد» حاولنا فيه الوقوف عند طبيعة تمازج «الصفتين» من خلال المنجز النقدي الّذي خلّفه الطاهر الهمّامي، وفصّلنا القول فيها - من خلال عناصر جزئية - اهتمّت بجملة من المفاهيم والمصطلحات الّتي تتصّل بصفة مباشرة بالبحث، من قبيل: «غير العمودي والحرّ»، «البيانات الشعريّة»... دون أن نغفل عن فحص جملة من البيانات الّتي كتبت تحت عنوان : «كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ، والوقوف على أهميّة الدّور الّذي اضطلعت به في رفد الممارسة الشعرّية بحجّة النظريّة. وجاء القسم الثاني، تحت مسمّى: «الناقد الشاعر»، حاولنا من خلاله وصل تجربة الهمّامي النقديّة بتجربته الشعريّة فسعينا، بدءا، إلى الوقوف على خصائص شعره ومميزاته الفنيّة والأسلوبية والغرضيّة، ثمّ انتقلنا إلى رصد أهمّ التطوّرات والمسارات الّتي عرفتها تجربته الّتي امتدّت على ما يناهز العقود الأربعة. وقد قادنا هذا التمشّي إلى آخر أقسام البحث الّذي عالجنا فيه ما اصطلحنا على تسميته بـ: «الممارسة

الشعريّة وحدود الخطاب النّظري»، فنزعنا إلى التأكيد على صعوبة التقريب/ التوفيق صلب الممارسة الأدبيّة والفنيّة -عموما- والممارسة الشعريّة - تخصيصا- بين ثنائية: الناقد / الشاعر، خاتمين بمحاولة تقييميّة موضوعيّة للجهود الّتي بذلها الطاهر الهمّامي في هذا الإطار.

I – الشاعر الناقد :

يتجلّى هذا البعد عند الطّاهر الهمّامي من خلال رفضه الممارسة الشعريّة بممارسة نقديّة جاءت - في بداية تعاطيه هذا الجنس من النشاط الأدبي- على شكل مجموعة من البيانات الّتي أمضاها بمفرده أو مع جماعة حركة الطليعة 1968-1972، وتحديدا مع المدافعين عن جناحها الشعرّي المعروف بـ «غير العمودي والحرّ» ما يعني أن اقتحامه فضاءات النقد والتنظير قد تجسّد ضمن إطار حركة أدبية وفكريّة مدعّمة بالطروحات التنظيرية المواكبة لراهن الإبداع في شتّى تمظهراته في تلك الحقبة من تاريخ تونس الثقافي والأدبي. وقد تطلّع - مع آخرين من جيله - نحو خلق أنموذج من الكتابة الشعريّة الّتي تقطع مع السّائد الشعري عموديّه وحرّه، ولعلّ ذلك ما يجيز الوقوف عند مفهوم «في غير العمودي والحرّ» ومقاصد إجرائه عنوانا ولافتة للجناح الشعري لحركة الطّليعة الأدبيّة، وهو ما عهدنا إلى تفصيل القول فيه ضمن العنصر التّالي، وعنوانه : «في غير العمودي والحرّ: مقاربة مفاهيميّة».

1 – في غير العموديّ والحرّ: مقاربة مفاهيميّة

نزع الطليعيون في بياناتهم النظريّة إلى رفع شعارات التجديد والتجريب في الأدب وعرّفت الطليعة نفسها بكونها حركة أدب تجريبي، وممّا جاء في أولى البيانات أنّ «العدوّ الألدّ للتجريب هو التقليد»(1)، وقد عمدوا - من ثمّة -إلى مراجعة مفهوم الشّعر والشّاعر والموسيقى الشعريّة، داعين إلى «القطع (مع القديم) والوصل (بالحاضر)»(2). ويكفي أن نورد في هذا العنصر بعض التعريفات الّتي استنوّها للأدب، فالأدب الحق هو الذي «يتوسل التجريب ويناهض كل تحجّر ووقوف»(3)، والأدب الطلائعي «تجاوُز أبديّ لأنّه يتضمّن الحيرة في أعماقه» (4)، وهو، بالاستناد إلى ذلك «ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي» (5). وقد اهتمّوا اهتماما خاصّا بمجال الشعر، فدعوا إلى هجر قديمه لأن «الشعر العربي في قوالبه الموسيقيّة والتعبيريّة تلك قد أدّى دوره واستنفذ طاقته وانتهى» (6). منظّرين لما يجب أن يقوم عليه أنموذجه الجديد وخلاصتة أنّ التطوّر الحقيقي للشّعر إنّما يقع على صعيد «الموسيقى الشعريّة» الّتي تنبع من مصدرين أساسيين، أوّل: يتّصل بالطاقة الصوتيّة الكامنة في اللغة. وثان : أساسه الطاقة الصوتيّة الذائعة في العصر.

تلك بعض ملامح السّياق النّظري الذي نشأ فيه شعر «حركة الطّليعة» الّتي لم تكن صوتا مفردا واحدا، وإنّما كانت نزعات تشترك في المشروع وتجمع على الأصول وتختلف بعد ذلك في السّبل والمناهج والأدوات (7). ويمكن حصر هذه النّزعات - بحسب ما أورده الطاهر الهمّامي في كتابه «حركة الطّليعة الأدبية في تونس»- من خلال الشّعارات الّتي رفعها الشعراء والّتي توزّعت تحت المسمّيات التالية: «في غير العمودي والحرّ» و«قصيدة مضادّة» و«شعر لا يعتمد التفعيلة» و«خلق وإنشاء» و«إنتاج وكتابة» و«شعر عمّالي» (8).

وإذ لا يسمح المجال بالتعمّق في دراسة طبيعة كلّ منزع من هذه المنازع أو تفصيل القول في وجوه اختلاف أحدها أو بعضها عن غيره ممّا انضوى تحت عنوان « الطليعة الأدبيّة»، فإنّنا سنعمد إلى تمثّل مفهوم «في غير العمودي والحرّ» على اعتباره أحد أهمّ «نزعات» الحركة وممثّل جناحها الشعري دون منازع، ثمّ لأنّ الطاهر الهمّامي قد كتب قصائده- حينئذ- تحت لافتته دون غيرها. وممّا يمكن أن نورده بخصوصه أنّه عبّر عن الهاجس الّذي سكن الشعراء المنضوين تحت لوائها، وخلاصتها كما ينطق العنوان: الدعوة إلى هجر عمود

الشعر والشعر الحرّ والبحث عن إيقاع بديل و«خلق موسيقى شعريّة جديدة» (9)، والدّافع إلى هذه الدّعوة كما عبّرت عنه البيانات الّتي رافقت الأشعار، يعود إلى أسباب كثيرة، منها: «أنّ الشعر العربي في قوالبه الموسيقيّة والتعبيريّة تلك قد أدّى دوره واستنفذ طاقته وانتهى» (10)، وأنّ القصيدة العربيّة في أنموذجها الحرّ قد افتعلت التجاوز وادّعت التّجديد، ولكنّه تجديد منقوص لأنّ في المحافظة على التفعيلة «ارتباطا لا مناص منه بسجن الأوزان» (11). والمسألة لا تنحصر – في نطاق هذه الدّعوة – في مجرّد الخروج عن الوزن، لأنّ القضيّة في أساسها ليست شكليّة فحسب، بل تتّصل بصميم الشعر وروحه: «. . .كلّا! المشكل ليس شكليّا، ومادام الشعر العربي يخضع لمألوف الأوزان فلن يحدث في روحه جديد لأنّ كلّ وزن يجرّ وراءه عربة القرون بعد أن ركبها آلاف الرّكاب وتركوا بصمات أيديهم على أعنّتها وأزمّتها» (12). وهو ما يعني أنّ من أهمّ رهانات هذا الاتّجاه الشعري تجديد المضامين والسعي إلى استلهامها من واقع العصر وإيقاعه، فالمضمون «يفرضه شكله. شكل ومضمون يولدان معا، لا يسبق أحدهما الآخر أو ينفصل عنه أو ينتظره حتّى يرد من الخارج، كلاهما يستوجب المعاناة وإلّا فأين تمامُ الخلقِ؟» (13).

هذا عن أهمّ رهانات الكتابة الّتي بشّر بها هذا المنحى الشعري الّذي نشأ صلب حركة الطليعة الأدبيّة، ويمكن أن نضيف في سياق محاولتنا الإحاطة بجملة المفاهيم الّتي تبناها شعراؤه وأهمّ السيّاقات المرجعيّة الّتي استندوا إليها في التّنظير، أنّ القصيدة البيانية – إلى جانب وسائط إبداعيّة أخرى – قد عبّرت بوضوح عن هذه الجوانب. وهو ما ذهب إليه قبلنا الأستاذ حمّادي صمّود حين أكّد: «أنّ أهمّ بيان يجمع تطلّعات هذا الجيل في البحث عن إيقاع بديل وبناء الشعر على رؤى نستمدّ من العصر كيانها، ومن أصوات الحياة ولغة النّاس بيانها هي قصيدة محمّد الحبيب الزّناد (14)، وتمثلها المقاطع التالية:

قَصَائِدي
لَا تَحْمِلُ طَعْمَ قَدِيمِ الشِّعْرْ
وَكَثِيرًا مَا تُعَبِّرُ عَن شَكْلِ هَذَا العَصْرْ
عَنْ مَشَاكِلِ هَذَا العَصْر
فَهِيَ إِذَنْ قَصَائِد شَكْلِيّة
قَصَائِد عَصْرِيّة
فَهِيَ مَقْصُودَةٌ لِذَاتِهَا
وَلَيْسَتْ جُنُودًا مُجَنّدَةً
وَلَا أَعْلَامًا مُفْرَدَهْ
وَلَا نُصُوصًا صَحِيحَة مُعْتَمَدَه
وَلَا أَعْمَالًا بَاقِيَة مُخَلَّدَهْ
وَلَا تَقْصِدُكُمْ عَلَى خُيُول مُجْهَدَهْ
قصائدي تعيش يومها في يومها ليومها
قَصَائِدي مُجَدّدَهْ
تُجَدِّدُ مَا خَزَرَ فِي نُفُوسِكُمْ
قَصَائِدي مُوَلِّدَهْ
تُوَلِّدكم بَعْدَ طُولِ عُقْمِكُمْ
قَصَائِدي مُنَدِّدَة
تُنَدّدُ بِعَارِكُم
قَصَائِدي مُسَوِّده (. . .)
قَصَائِدي خَالِيَةٌ مِنَ الإِيقَاعْ
وَهِيَ كَالبِدْعَة
تَنْقُصُهَا الدّعَايَةُ وَالإِبْداع
وَلَا أَبْعَادَ فِي قَصَائِدي
وَهِيَ كَالبَذَاءَة
تَمُجُّهَا الأَسْمَاع
وَهِيَ كَرَأْس امرأة حُبْلَى
تَشْكُو الصُّداع
وَهِيَ خَائِنَةٌ للمَبدَإ
سَتَصْدُرُ ضِدّهَا بِطَاقَةُ إِيدَاعْ !! (15).

هذا، ونختم هذه المقاربة بالإشارة إلى أنّ روّاد منحى " في غير العمودي والحرّ"، يمثّلهم كلّ من الشعراء: محمد الحبيب الزّناد والطاهر الهمّامي وفضيلة الشّابي.

2 – مفهوم « البيان الأدبي»

«البيان الأدبي» (The literary Manifesto): مصطلح يربط بين المفهوم العامّ المتداول لكلمة البيان، بمعنى تصريح، وبين المجال الأدبي، ويعني -استنادا لهذا الرّبط- كلّ تصريح موثّق مكتوب يهدف إلى الإفصاح عن طروح وأفكار ومقاصد يتبنّاها أديب أو مجموعة من الأدباء أو اتّجاه أدبي مخصوص للتّعبير عن تصوّر / رؤية على الصعيد الأدبي الفنّي والجمالي، أو على الصعيدين الاجتماعي والسياسي وغيرهما ممّا يمكن التنظير له عبر برنامج محدّد مخصوص. وقد يتجلّى في مجال الأدب عبر أشكال مختلفة، نسوق منها على سبيل التمثيل: القصيدة البيانية ومقدّمات الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة والدّراسة النقديّة التحليليّة... هذا ويمكن أن نضيف في سياق هذه المحاولة للإحاطة بمفهومه أنّه يحمل في صميمه معاني التّغيير والتّجديد والتّجاوز للواقع الأدبي السّائد، ومن ثمّة قد لا يخلو من طابعين أساسيين يميّزانه: طابع تحريضي على ذلك السّائد يمكن أن تترجمه طبيعة خطابه الّذي يصاغ من جهة ما يثيره من بعد تحريضي، تعبوي. ومن تجلّياته استعمال الضّمائر، حيث يتوزّع الاستعمال عبر منهج دقيق ينوب فيه ضمير المتكلّم الجمع عن ضمير المتكلّم الفرد الّذي كان رائجا في مقدّمات الدّواوين. وتُستدعى ضمائر الغيبة للإشارة إلى كلّ فرد أو جهة تناهض مشروع البيان الشعري. كما تُستدعى بكثافة مفردات القاموس السّياسي ومصطلحات الخطابات السياسيّة الثّوريّة، وينزع الخطاب البياني عبر مختلف تجلّياته (وهذا جوهره) إلى إثارة الجدل ومقارعة الحجّة بالحجّة، ولكنّ هذا الطّابع الأوّل لا يحجب حضور طابع ثان، ميزته المراجعة والتّصحيح (نعني بذلك مراجعة جملة الأفكار والتّصوّرات السّابقة أو السائدة في صلتها بواقع الأدب وطبيعة إجرائه تنظيرا وممارسة).

ويمكن -إجمالا- تلخيص خصائص هذا الجنس من الخطاب في النقاط التّالية:

أ – الإعلان عن تبنّي/ استنباط مفهوم مخصوص لماهيّة الأدب -عموما- وللجنس الأدبي (شعر- قصّة - رواية...) الّذي أنشئ من أجله الخطاب البياني.

ب – تنظيمه عرض الحجج والبراهين لغاية إقناع المتلقّي بجموع الطروحات الواردة في البيان.

ج – انطلاقه من عقيدة مسبقة وسعيه إلى الإقناع بها، وهو ما تفصح عنه طبيعته السّجاليّة.

د – يمكن أن نضيف إلى الصفة السجالية، سمتين أخريين هما: السمة التّعليميّة والسمة التّربويّة كما تهيمن عليه حسب ما يورد جاك دريدا Jaques Derrida صفتا: الاختزال والمساعدة: وقد وصفه بعبارات تحيل على طبيعته، منها: «استباق خطابي» و«خطاب مساعدة» (16).

هذا عن مفهوم «البيان الأدبي»، وتلك بعض خصائصه الّتي يمكن أن تميّزه عن غيره من الخطابات الموازية للنّص الأدبي. ومن المحاولات الجادّة الّتي سعت إلى توظيف هذا البعد النّظري وتأكيد نجاعته من جهة رفد الممارسة النّصيّة بحجّة النّظريّة لتشريع «التّجاوز» وتوضيح المقاصد، ثمّ من جهة الدّور الّذي يضطلع بالتّأثير على المتلقّي و «إقحامه» عالم الكتابة الجديدة الّتي «يُبشّر» بها لما تتيحه من فرص أرحب للتّأويل والقراءة ولاستكشاف نصّ شعري يبحث عن مظاهر انسجام مغايرة عن تلك الّتي عرفتها القصيدة التّقليديّة والشعر الحرّ ويمكن الاستئناس بتجربة الطاهر الهمّامي في هذا المجال، حيث يعود تاريخ بداياتها إلى أواخر العقد السابع من القرن الفائت، وتحديدا من خلال إسهاماته التّنظيريّة في مجال الشعر والّتي وسمها بـ: « كلمات بيانيّة في غير العمودي والحرّ» (17). فما خصائص هذه البيانات» ؟ وما أهمّ القضايا الّتي

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

احتفت بها وأثارتها؟ وإلى أي مدى أسهمت في تكريس شعار «في غير العمودي والحرّ»، وإشاعته عنوانا لافتا من عناوين الكتابة الشعريّة الدّاعية إلى تجاوز السّائد الإبداعي وتجديده.

3 – «كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ»

إنّ متابع الخطاب البياني الّذي أنجزه الشاعر الطاهر الهمّامي، والّذي رافق ميلاد الجناح الشعري « في غير العمودي والحرّ» يكتشف أنّه خطاب غزير، متنوّع من جهة عدد القضايا الّتي أثارها في اتّصالها بمفهوم الشعر والشاعر ووظيفتهما، ثمّ تعالقه بقضايا الشعر الغرضيّة والفنّيّة، وما عبّر عنه كلّ ذلك – وهو ما اكتفينا بالإشارة إليه في العنصر السابق- من تمرّد على واقع الأدب التونسي عموما، والواقع الشعري على وجه الخصوص. وللوقوف على مظاهر التمرّد والإحاطة بطبيعة « الخطرات التّبشيريّة» (18) الّتي انضوى عليها الخطاب البياني، رشّحنا – في هذا الإطار- بعض النّصوص الّتي رأينا أنّها يمكن أن تعبّر عن ذلك.

هذه النّصوص هي: «كلمة بيانية أولى» (19)، و«كلمة بيانية ثانية» (20)، و«كلمة بيانية ثالثة» (21). وتلخّص «الكلمات الثلاث» رهانات الكتابة الأدبيّة عموما، والكتابة الشعريّة خصوصا، عند روّاد في «غير العمودي والحرّ»، ومنها: رفضهم البقاء «في حدود الرؤية الضيّقة لمألوف الوزن» (22)، والطموح إلى إرساء لغة شعريّة جديدة أساسها «توزيع آخر للكلام يجعل أجزاءه تنسجم داخل كلّ نصّ انسجاما مغايرا لانسجامها المعهود الّذي فرضته البحور الخليليّة، مختلفا باختلاف الرؤية الكونيّة لكلّ شاعر، مستمدّا مقوّماته من المحيط الصّوتي والايقاعي المعاصر» (23). وهذا المسلك – دون سواه – من شأنه أن يفكّ الشعر من قيوده الّتي كبّلته قرونا طويلة والّتي فرضها منظور تقليدي يصدر عن رؤية ضيّقة لمفهوم الفنّ عموما والقول الشعري خصوصا.

ورافق الدعوة إلى إرساء لغة شعريّة جديدة، دعوة إلى تغيير الجهاز النظري/ المصطلحي، لأنّ من المصطلحات النّقديّة ما تضيق به تجربة في «غير العمودي والحرّ»، «فبمجرّد قولك عن هذه المقطوعة أو تلك إنّها من الشعر الاجتماعي أو الغزلي مثلا تكون قد حكمت عليها وسجنتها داخل تحديدات وقوالب. . . فلا بدّ إذن من تغيير جهاز المفاهيم والمصطلحات» (24). ولعلّ أهمّ المفاهيم الّتي تستلزم هذه المراجعة، مفهوم الشعر ومفهوم الشاعر،». . . فقد سقط مفهوم الشعر والشاعر في هذه الرّبوع سقوطًا لا مزيد عليه، شاهت صورتهما بشكل مفزع، وعلى أنقاض ذلك نروم البناء» (25).

تلك لمحة موجزة عن مضمون « كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ»، وطبيعتها الدّاعيّة إلى تجاوز السائد الشعري الذي تربطه بالتّراث علاقة اتّباع واستنساخ، والتبشير بمسلك في قول الشعر مستحدث، من أهمّ ميزاته: الخروج عن نظام الأوزان الخليليّة، تغيير جهاز المفاهيم والاصطلاحات السّائدة في السّاحة الأدبيّة، ابتداع لغة شعريّة جديدة، وتوزيع الكلام في النّص الشعري توزيعا يستند إلى إيقاع العصر ويستمدّ أسسه من حركيته ويستند في مقوّماته إلى محيطه الصّوتي. . .

هذا، وأسهمت هذه «الشعارات» المرفوعة في «كلمات بيانية» في إشاعة أشعار في «غير العمودي والحرّ» والاعتداد بها في السّاحة الأدبيّة التونسيّة في ما بين سنتي 1968 و1972 أنموذجا للكتابة الشعريّة الرّاغبة عن التّقليد والرّاغبة في التّجاوز والتّجديد.

II – النّاقد الشاعر

أكّد الطاهر الهمّامي في مقدّمة الطبعة الثّانية من ديوانه «الحصار» أنّ أولى خطواته في ممارسة الشعر تعود إلى عهد التّلمذة في مطلع الستينيات، واصفا قصائده الّتي كتبها ونشرها – حينئذ- بـ«المنفعلة» وبمراوحتها – من جهة الشكل- بين الشعر العمودي والشعر الحرّ(26).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليصدر – في مرحلة لاحقة- باكورة أشعاره ممثّلة في ديوانه «الحصار» (27)، وقد ضمّ قصائد انتسبت – في مجملها- إلى ما عُرف بـ: «غير العمودي والحرّ»، أحد أهمّ اللاّفتات الممثّلة لحركة الطليعة الأدبيّة في جناحها الشعري. ومثّل الإصدار – في أحد أهمّ تجلّياته – «تشيّعا» صريحا لمقولات حركة الطليعة في التّجديد الأدبي عموما والتجديد الشعري على وجه الخصوص، عبّرت عنه إحدى عشرة قصيدة «11» بيانيّة انتظمت متنه و«عكست الأهميّة الّتي علّقها صاحبها على التّنظير، ودارت مواضيع هذه القصائد في جلّها حول قطبيْ التبشير بالحركة والرّد على خصومها ونحت منحًى هجوميّا ساخرا» (28). ومن أمثلتها، في موضوع التبشير بالحركة، نسوق المقاطع التّالية من قصيدة «ميلاد الشيء الّذي لا يموت» (29)، :

«. . .وَطَالَتْ أَذْرُعُنَا
وَطَالَ فِي أَعْمَاقِنَا الرَّفْضْ
كَبُرْنَا
وَعَرَفْنَا بَعْضَنَا البَعْضْ
كَبُرَ المَعْنَى
تَعَرَّى اللَّفْظْ
عَرَّيْنَاهُ مِنَ الأَحْقَادِ وَالبُغْضْ

--*

كَانَ التَّارِيخُ فتًى. . .
يَنَامُ عَلَى فرشِ الأَسْيَادْ
وَيُنْشِدُ الأَشْعَارَ فِي الصَّالُونْ
وَكُنَّا عَلَى مِيعَادْ
كُنَّا عَلَى مِيعَادْ
فِي أَوَاخِرِ القَرْنِ العِشْرِينْ
تَلْفَحُنَا الشَّمْسْ
وَيَجْرِفُنَا الحَرْفُ المَشْحُونْ

ويقول في سياق التعريض بقوالب النظم القديمة والسخريّة من القائلين بضرورة اتّباع عمود الشعر (30):

«قَصِيدَةٌ عَمُودِيَّهْ
عَمُودِيَّة أُفُقِيَّهْ
نَفَّاثَةٌ فِي العُقَدِ
حَمَّالَةٌ للشرّ
وَجَلاَّبَةٌ لِلنكَدِ
تُنَاصِبُنِي العِدَاءَ
تَضْربُ عَلَيَّ الحِصَارْ
تَمْنَعُنِي مِنَ السَّيْرْ
مِنَ السَّيْرِ بِحُرِّيَّهْ !

وجاءت بقيّة قصائد الديوان في أغراض منوّعة، ولكن يوحّدها طابع الالتزام بقضايا العدل والحرّية (مثل قصيدة «رسالة محبّة إلى فتح» وقصيدة « «كتاب مفتوح إلى العدالة»)، ويميّزها صوتها العالي في التنديد بمظاهر الاستبداد والظلم والعنف (مثل قصائد: «رسائل عموديّة» و«لحصان الأمريكي»، و«الكوليرا في الأعماق» و«تبّت يدا»). ومن ثمّة دفاعها عن قيّم الثورة الرّافضة للسّقوط والتّساقط،(قصيدة: «لم تنهزم يا أفريل». وقصيدة «أصابع مرفوعة»، وقصيدة «الوعي»).

وقد برع الطاهر الهمّامي – فيما يذكر مقدّم ديوان «الحصار» الأستاذ توفيق بكّار- في هندسة القصيدة خاصّة، «فالقصيد بانوراما وكوكتيل ومناظر من النفس في شتّى أحوالها ونشرة لأخبارها على اختلاف السّاعات مع التقطع والتنقل السّريع في الزمان والمكان ومن الذّات إلى الواقع، وهي قصيدة سمعيّة وقصيدة بصريّة. . .» (31).

وأسلوب التعبير في هذه النّصوص سلس، كما أنّ اللّغة بسيطة، سهلة أصرّ الشاعر على أن تكون مزيجا من عربيّة فصيحة وعاميّة مهذّبة، رأى فيهما معا مطيّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للتعبير عمّا يعتمل في ذهنه من مواقف وصدره من أحاسيس، لذلك لم يخش اللّفظة الشعبيّة والعبارة العامّية من «أفكار خامجة» و«خائخ جدار»، و«وقت كلب»، و«ريق شايح» ينزّلها في الكلام الفصيح فلا هي قلقة ولا هي نافرة تفوح برائحة الواقع وتنبض حيويّة، وإنّه لينشأ من ذلك الجوار الخصيب ما ينشأ من الجدّة والطرافة. . . » (32).

هذا، وقد أصدر الطاهر الهمّامي بعد ديوانه «الحصار» مجاميع شعريّة أخرى، نذكر منها تمثيلا لا حصرا: «الشمس طلعت كالخبزة» (33)، و«صائفة الجمر» (34)، و«أرى النخل يمشي»(35)، و«اسكني يا جراح» (36)، و«مرثية البقر الضحوك» (37). انتهج في أغلبها اللغة ذاتها والأسلوب ذاته كما في مجموعته الأولى، حتّى بعد مراجعاته لرؤيته الطّليعيّة واعتناقه صحبة محمّد معالي وسميرة الكسراوي مذهب الواقعيّة في الأدب والفنّ (38).

ومن ثمّة لم تخفت نبرة السخرية في شعره ولم تهدأ حدّة التعريض والتّشهير من خلال استدعاء بعض النّماذج الاجتماعيّة(39):

«قَلَبَ الصَّفْحَةَ
وَقَلَبَ الطَّاوِلَةَ
وَقَلَبَ النِّعَالَ
وَقَلَبَ وَجْهَهُ
وَقَلَبَ قَلْبَهُ
وَقَلَبَ الدُّنْيَا
وَقَلَبَ الفيستة
وَلَمْ يَقْلِبْ السِّرْوَالَ

أو من خلال التعريض ببعض الظواهر السّائدة (40):

وَأَقْلَعْنَا عَنِ الأَشْعَارِ حَوْلا
وَحَوَّلْنَا إِلَى الكُرَةِ الكَلامَا
وَحَلَّ فَرِيقُنَا «القَوْمِيُّ» فِينَا
لِيُحْرِزَ آخِرًا كَأْسَ النَّـــدَامَى
وَلَمَّا صَفَّرَ الحَكَمُ امْتَثَلْنَا
وَظَلْنَا نَحْتَسِي جَـامًا فَجَامًا
وَلَمّا مُلَّتِ الكُرَةُ انْصَرَفْنَا
عَنِ المَيْدَانِ نَجْتَنِبُ الزِّحَامَا
وَعِنْدَ «المِزْوَدِ الخَدَّام» بِتْنَا
سُكُوتًا وَالهَوَى يُبْدِي اغْتِمَامَا

هذا، بشكل موجز سريع ما يمكن أن نسوقه في هذا العنصر الموسوم بـ: «النّاقد الشاعر»، حاولنا من خلاله الوقوف عند خصائص تجربة الطاهر الهمّامي الشعريّة لننتقل إلى العنصر الأخير وعنوانه: «الممارسة الشعريّة وحدود الخطاب النظري».

III – الممارسة الشعريّة وحدود الخطاب النّظري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعلّ أهميّة تجربة الطاهر الهمّامي الأدبيّة تتأتّى من أمرين أساسيين: أنّ الرجل شاعر أوّلا – وهذا ما سعى إلى تأكيده في جلّ محاوراته – (41). وناقد ثانيا (42)، يعيش حالة من التّعالق والحواريّة بين خطابين متميّزين، بل متمايزان وعيا وممارسة، ويستدعيان مؤهّلات جدّ خاصّة، بل ومتناقضة في كثير من الأحيان (استنادا إلى إملاءات الخطابين) حتّى يتسنّى له الجمع بين بعدي هذه الثنائية وخلق موقف متوازن لإرضاء هاتين الشخصيتين بوعيهما المختلف، والتقريب بين بعدي هذه الثنائية الإشكاليّة: الشاعر / النّاقد التي يسعى كلّ بعد فيها إلى إقصاء خطاب الآخر ومصادرته ومن ثمّة إلغائه، خاصّة وأن مسألة النّظر إلى كلا الخطابين: خطاب الشاعر النقدي وخطاب النّاقد غير الشاعر يمكن تناولها من زاوية مخصوصة جدّا وخلافيّة، إذ قد ينظر إلى النّقد الّذي يقدّمه غير الشاعر على أنّه ممارسة

إبداعيّة ونتاج فنّي شأنه في ذلك شأن القصيدة والقصّة والرّواية المسرحيّة، وهو غير مقتصر على مساحة التّأويل والتحليل واستصدار الأحكام، وتلك رؤية تتّفق مع توجّه أدبيّات ما بعد الحداثة في النّظر إلى النقد باعتباره عمليّة إبداعيّة لا تقلّ قيمة عن الإبداع الفنّي الخلاّق. وهو ما اصطلح على تسميته بـ: «الميتانقد»، وبالمقابل يُنظر إلى ممارسة الشاعر النّقديّة على أنّها حاصل رؤية نقديّة ذات فضاء إنساني في كثير من خصائصها الشكليّة والمضمونيّة. وهو ما يعني - بعبارة أخرى-أنّ نقد الشاعر يمثّل فضاءًا لالتقاء العنصر الفنّي مع المقدرة الذهنيّة المتمثّلة في قيم ومميزات التجربة الإبداعيّة، وقد لا يخلو ذلك من مزالق وتداخل للذّاتي بالموضوعي، ويبلغ الأمر أشدّ درجات العسر لمن انخرط في «شعاب» المدوّنة الأدبيّة ممارسة وتنظيرا ونقدا، وهو شأن الطاهر الهمّامي هنا. وقد ذهب بعض المهتمين بالمشهد الشعري التونسي في النصف الثاني من القرن العشرين إلى اتّهام الطاهرالهمّامي بمغالاته في التّشيّع لمرحلة السّتّينيات والسبعينيات الشعريّة (حركة الطليعة - عموما - وجنس «غير العمودي والحرّ- خصوصا -) على باقي المراحل والأحقاب والحركات الأدبيّة الأخرى، وهو ما عبرت عنه بوضوح محاولاته «المستميتة» الّتي ترجمتها مقالاته المنشورة في الصحف والدّوريات المحلّية والعربيّة والأجنبيّة، وبعض كتبه ولا سيما كتاباه: «حركة الطليعة الأدبيّة في تونس» و«تجربتي الشعريّة»، لإحياء أسطورة الطليعة والطليعيين. وحيث يجوز- في ما نحسب- تفسير هذا «النزوع» نفسيّا، فإننا نذهب أيضا إلى أن حنينه إلى تلك الحركة الأدبيّة / الشعريّة، الّتي ظلّت على قصر عمرها (لم تتجاوز الأعوام الخمسة) راسخة في «وجدانه» وكتاباته النّقديّة ونُتف من أشعاره إلى أكثر من أربعة عقود، لا يمكن أن يحجب أو ينفي طابع الموضوعية في بعض أعماله الّتي حاول فيها التأريخ للشعر التونسي في القرن العشرين، فقد تميّزت بالجدّيّة، وبأهميّة المادّتين المعرفيّة والتّوثيقيّة، وبقدرتها على تقديم خارطة للمشهد الشعري الّذي قدّمه الشاعر الحديث، والانفتاح على ممكنات «تأويل» تتعالق في أبعادها بماضي وراهن ومستقبل الإبداع التونسي تنظيرا وإبداعا ونقدا.

خاتمة

سعينا في هذا البحث الموجز- نسبيّا- إلى محاولة الإحاطة بتجربة الشاعر الطّليعي والجامعي الطاهر الهمّامي، وعمدنا إلى مقاربة منجزه الشعري ومنجزه النقدي من جهة اتّصالهما بلحظة فارقة من لحظات المتن الشعري التونسي في القرن العشرين، وهي حركة «الطليعة الأدبيّة» الّتي سادت السّاحة الأدبيّة في ما بين سنتي 1968 و1972، وقاد الاستقراء إلى جملة من الاستنتاجات نجملها في ما يلي:

- إنّ تجربة الطّاهر الهمّامي مدعاة إلى تعميق البحث والاستقصاء في طبيعة الخطاب النقدي الّذي يصدر عن الشاعر وطبيعة الخطاب الشعري الّذي يصدر عن النّاقد، ومن ثمّة تفهّم هذه «الازدواجيّة» الّتي تصدر عن كليهما: دواعيها، شروطها، حدودها ونتائجها...

- إن الطاهر الهمّامي قد عبّر، من خلال هذه الثّنائيّة، (الخطاب الشعري/الخطاب النقدي) عن تمرّس بطبيعة الخطابين، ووفّق إلى حدّ بعيد في التقريب بين أبعادهما المتنافرة، وهو ما يترجمه الانسجام الحاصل في المواقف والمتصوّرات والرؤى الواردة في كلماته البيانيّة وفي قصائده في «غير العمودي والحرّ».

- إنّ اتّهام الهمّامي بالمغالاة في التّشيّع لمرحلة الستينيات والسبعينيات الشعريّة (جنس غير العمودي والحرّ) وإن كان لا يخلو من الصحّة في بعض وجوهه، فإنه لا يخلو، في أهمّ وجوهه، من تعسّف وإقصاء، تترجمهما إجراءات «المنع» و«الحجب» الّتي مورست على صوته في ظلّ النّظامين السّابقين، ومدعاة ذلك أنّه وظّف شعره لمناهضة مظاهر الاستقواء والعسف والجور والظلم في وجهها السّياسي، وحفّز ذهنه لرصد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتناقضات الحاصلة صلب المجتمع التونسي: التفاوت الصارخ بين الطّبقات، استشراء الفقر والجهل، وشيوع «ثقافة» الاستهلاك...

وبالاستناد إلى ما سلف يمكن الاعتداد بتجربة الطاهر الهمّامي الأدبيّة والفكريّة علامة فارقة من علامات الثقافة التّونسيّة المعاصرة، ما يحفّز على تعميق البحث في مختلف وجوهها وإضاءة تجلّياتها الّتي نحسب أنّها لم تنل ما تستحقّ من الاستقصاء والدّرس.

الهوامش والإحالات

1) المدنيّ (عز الدّين): «الأدب التجريبي، أسسه وغاياته»، «الفكر»، ديسمبر 1969، ص 24.

2) الهمّامي (الطاهر): «حركة الطليعة الأدبيّة في تونس 1968-1972»، منشورات كليّة الآداب منوبّة ودار سحر تونس، 1994، ص151.

3) المدني (عز الدّين): من استجوابه بـ«العمل الثقافي»، بتاريخ أفريل 1994، ص2.

4) المدني (عز الدين): «الحيرة والخلق»، الفكر، أفريل 1969، ص 35.

5) المصمودي(محمّد): «القصائد المضادّة تفجيردائم للقوالب»، الفكر، أكتوبر 1972، ص58.

6) الهمامي (الطاهر): «كلمة بيانية أولى في غير العمودي والحرّ»، «الفكر»، عدد 9 سنة 14 فيفري 1969، ص 87.

7) صمّود (حمّادي): فصل «الشعر العربي المعاصر في تونس» ضمن كتابه «من تجليّات الخطاب الأدبي قضايا تطبيقية»، دار قرطاج للنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 58.

8) الهمّامي (الطاهر): «حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968- 1972» ص ص128-129.

9) بن عمر (محمّد صالح) و بوحوش (الهادي): «موسيقى شعريّة جديدة»، «الفكر»، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص 35.

10) الهمّامي (طاهر): «كلمة بيانيّة أولى في «غير العمودي والحرّ»، «الفكر»، عدد 9، سنة 14، فيفري 1969، ص 87.

11) بن سلامة (بشير): «ماذا بعد أربعين سنة؟»، «الفكر»، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص11.

12) الهمّامي (طاهر): «كلمة بيانيّة ثالثة في غيرالعمودي والحر»، ضمن كتابه «تجربتي الشعريّة، بيانات وتقييمات (1969-2004)»، مطبعة فنّ الطباعة، تونس، 2005، ص 16.

13) م، س، ص14.

14) صمّود (حمّادي): «من تجلّيات الخطاب الأدبي، قضايا تطبيقيّة»، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس 1999، ص ص 60-61.

15) المقاطع من قصيدة «دعاية مغرضة»، نشرت بمجلّة «الفكر»، العدد 9، سنة 15، جوان 1970، ص71.

16) الأزدي (عبد الجليل): «مقدّمات نظريّة عن الخطاب المقدّماتي»، مجلّة «فضاءات مستقبليّة»، العدد 4، ماي 1977، الدّار البيضاء، المغرب، ص 14.

17) صاغ الطاهر الهمّامي «كلمات بيانية في غير العمودي والحرّ» في ما بين 1969 و1972، ونشرها على صفحات مجلّة «الفكر». للاطّلاع والتّوسّع، راجع كتاب الطّاهر الهمّامي: «تجربتي الشعريّة، بيانات وتقييمات 1968-2004»، مطبعة فنّ الطباعة، تونس 2005، ص 5.

18) العبارة للطاهر الهمّامي، أوردها ضمن كتابه «تجربتي الشعريّة، بيانات وتقييمات (1969-2004)»، ص5.

19) الهمّامي (الطاهر): «كلمة بيانيّة أولى في غير العمودي والحرّ»، «الفكر»، عدد 2، سنة 15، نوفمبر 1969، ص 87.

20) نشرت بمجلّة «الفكر»، عدد 4، سنة 15، جانفي 1970، ص 56.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

21) نُشرت بمجلّة «الفكر»، عدد 6، سنة 15، مارس 1970، ص94.

22) م، س، ص، ن.

23) «كلمة بيانيّة أولى في غير العمودي والحرّ»، «الفكر»، عدد2، سنة 15، نوفمبر 1969، ص87.

24) «كلمة بيانيّة ثانية في غير العمودي والحرّ»، «الفكر»،عدد4، سنة 15، جانفي 1970، ص 56. «كلمة بيانيّة ثالثة في غير العمودي والحرّ»، «الفكر»،ة عدد6، سنة 15، مارس 1970، ص 94.

25) الهمّامي (الطاهر): «الحصار»، الدّار التونسيّة للنشر، ط 2، 1986. (مقدّمة الطبعة)، ص5.

26) صدر «الحصار» في طبعته الأولى عن الدّار التونسيّة للنشر سنة 1972

27) الهمّامي (الطاهر) : «حركة الطليعة الأدبيّة والفكريّة في تونس 1968-1972»، كليّة الآداب منوبّة ،دار سحر تونس، 1994، ص152 .

28) الهمّامي (الطاهر): ديوان «الحصار»، الدّار التونسيّة للنشر، ط 2، 1986. ص ص 14-15.

29) م، س، قصيدة «بناء»، ص ص 38-39.

30) الشاهد مقتطف من تقديم الأستاذ توفيق الّذي صدّر به الطّاهر الهمّامي ديوانه الحصار، للتّفصيل، راجع: «الحصار»، ط 2، الدار التونسيّة للنشر، 1986، ص ص 7-12.

31) «الحصار»، (التقديم)، ص 11.

32) أصدر الشاعر هذا المجموع الشعري على نفقته الشخصيّة، تونس 1973.

33) صدر الديوان عن دار بيرم للنشر، تونس 1984.

34) صدرالمجموع الشعري على نفقة الشاعر الشخصيّة، تونس 1986.

35) صدر الديوان على نفقة الشاعر الشخصيّة، تونس 2004.

36) صدر الديوان على نفقة الشاعر الشخصيّة، تونس 2005.

37) أعلن الشاعر اعتناقه مذهب الواقعيّة في الأدب والفنّ في إطار مشاركته في أشغال الملتقى الأوّل للشعر التونسي الجديد المنعقدة أيّام 23 و24 و25 جويلية 1981 بالمركز الثّقافي بالحمّامات، وأمضى بمعيّة محمّد معالي وسميرة الكسراوي بيان «المنحى الواقعي»، للتوسّع والتّفصيل، راجع، الهمّامي (الطاهر): «تجربتي الشعريّة»، مطبعة فنّ الطباعة، تونس 2005، ص ث 31-33.

38) الهمّامي (الطاهر): «مرثيّة البقر الضّحوك»، ط 1، مطبعة فنّ الطّباعة، تونس، ديسمبر 2005، ص 24.

39) م، س، ص 30.

40) للوقوف على نماذج من هذه المحاورات يمكن الاستئناس بكتاب الطاهر الهمّامي «تجربتي الشعريّة»، باب (حوارات)، ص ص55-101.

41) أجاب الطاهر الهمّامي في أحد الحوارات الّتي أجريت معه، عن السؤال التّالي: « كيف يرى النّاقد والشاعر الطاهر الهمّامي المشهد النّقدي في العالم العربي، ومدى نجاحه في الكشف عن أسرار النّص الشعري؟»، قائلا: «بل لو سبّقت الشاعر عن النّاقد، فالنّقد عندي ثان والشعر أوّلا. أنا بدأت شاعرا ومازلت، أمّا النّقد فقد أتاني - أو أتيته - بحكم صفتي الجامعيّة دراسةً وتدريسًا ويبدو لي الآن أنّ قرّائي وخاصّة المتخصّصين قد حبّذوا فيّ النّاقد...». للتوسّع والتّدقيق، راجع: تجربتي الشعريّة»، باب (حوارات)، ص 67.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العتبات والنهايات في مجموعة «وحيدا في العالم كشجرة» لجميل عمامي

السيد التوي/ كاتب، تونس

حلّل حاتم الصكر في كتابه «حلم الفراشة» وتحديدا في المقال المعنون بـ«قصيدة النثر وحجاب التلقي» الأسباب التي تحول بين هذه الحساسيّة الشعريّة الجديدة وجمهور القرّاء، ولعلّ أجلّ هذه الأسباب أنّ قصيدة النّثر تجاوزت في مقترحها الحداثيّ المهمّة التطويريّة المتعلّقة بالأغراض والمعاني إلى جوهر الكتابة الشعرية (1). كما تخطّت المهمّة الشّعريّة للشّعر لتُعْنَى باكتشاف العالم ومواجهته ورفضه (2) في سياق ينسِف الثبات والتحجّر ويسير باتجاه الحرّيّة (3)، ويزداد الحجاب بين قصيدة النثر والمتلقّي سُمكا ومتانة بانتهاج منحًى جماليّ مفارق لأفق انتظار القارئ في مستوى المعنى والمبنى والمغنى، وهو أفق يحتكم إلى ما استقر في الذّاكرة بالتّكرار النوعيّ، وعلى هديِه تتشكّل طبيعة الإنتاج وتتحدّد عمليّة القراءة، وقد صار هذا الحجاب جدارا لما ينطوي عليه مصطلح قصيدة النثر من تناقض حوّل مدار الاهتمام من دائرة تتّصل بشرعيّة قصيدة النثر إلى دائرة تتعلّق بحقيقة شعريّتها(3)، وممّا يعزّز هذه الفكرة جمعُ هذه الحساسيّة الشعريّة بين السّرد والشّعر وانفتاحها على آليات القصّ. ويتعاظم ارتباك المتلقّي بالمزاج الجديد في قصيدة النثر المُغَاير تماما للمألوف حتى أنّ القارئ «لا يجد الوضعيّة الملائمة للاتّصال بالنّص ومتابعة نموّه وتصاعده»(4)، ويفترض هذا المزاج، لتذوّقه، جهازَ تقبّل جديدًا يشتغل بطريقة تختلف عن الجهاز العروضيّ والبلاغيّ والدلاليّ الكلاسيكيّ.

وقد أشار حاتم الصّكر في مقاله أيضا إلى مجموعة من التناقضات داخل الفضاء النقديّ المُؤسِّس لقصيدة النثر، من ذلك علاقة الشّعر بالجمهور،

■ **رجـــــاء**

هذا الغصن الذي ضيّع دربه
وحطّ على بابي المخلوع
خذه رجاء...
وارمه في الحقول
ستفتقده الشّجرة
ستكون الغابة ناقصة من دونه
العشّ أولى به منيّ
خذه رجاء
فالريّح أولى أن تحركّه
كي تنام أفراخ في مهدها
وقد تكون هناك قبّرة
تبحث الآن
عن غصن كي تبنى بيتا لأحلامها
خذه رجاء.

(وحيدا في هذا العالم كشجرة، جميل عمامي).

فمن جهة تمّ التحريض على رفض المهمّة الاجتماعيّة للشعر، ومن جهة أخرى رُفِعَتْ شعارات التّغيير والبناء، كما أشار إلى أن التّناقض يتبدّى في صلة الشعر بالغموض، فقد مُتّنت هذه السّمة على اعتبار أنّها علامة حداثة في النصّ، في الوقت الذي وُجّهت فيه أصابع الاتهام للمتلقّي باعتباره متوهّما لهذا الغموض(5)

وانتهى حاتم الصكر في مقاله إلى أنّ قصيدة النثر لن تجد مناخا مناسبا للتّواصل والتّفاعل إلاّ بتحقيق ظروف التّلقّي الملائمة والتأهيل المطلوب للقارئ، وأكّد أنّ هذه الغاية غير ممكنة في سياق القراءة التماثليّة التي تحتكم إلى الثوابت الكلاسيكيّة(6).

يبدو أنّ الدّرس المُسْتَخْلَص من هذا المقال مهمّ جدّا، فقصيدة النّثر لا يمكن أن تصير مُسْتَسَاغَة إلاّ بتغيير أفق انتظار المتلقّي، وهو أمر لا يتسنّى إجراؤه بمجموعة من الدّراسات النقديّة التّنظيريّة فحسب، لذلك فإن مجهود النّقّاد يجب أن يتّصل بشرح النّصوص الشّعريّة النّثريّة وأن يتبيّن مواطن الجمال فيها، وبتكثيف هذا الفعل وتراكمه تتشكّل ذائقة جديدة تتّسع الهوّة بينها وبين الذائقة التقليديّة تدريجيّا. في هذا الإطار تندرج هذه الدّراسة النقديّة لمجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة»(7) وهو عمل يمثّل شهادة على تمكّن قصيدة النثر في المشهد الشعريّ التونسيّ والعربيّ، وقد اخترنا مسألتين لتقليب النّظر فيهما : الأولى تتّصل بالعتبات وخصوصا العنوان والتصدير، والثانية ترتبط بالقفلة والمنطق الذي تنتظم فيه.

ومنتهى غايتنا في هذا العمل أمران : أوّلهما الاستدلال على الطّاقة الدّلاليّة للعنوان والتصدير في مجموعة جميل عمامي، والكشف عن الإنارات التي يخوّلها للقارئ لفكّ مغالق المتن، ثانيهما تبيّن دور القفلة في محاصرة المنطق الداخليّ للنّصوص وما تنطوي عليه من دلالة.

1 - العتبة والمتن: وحدة دلالية متماسكة

1-1 – العتبة من الهامش إلى المركز

لقد اهتم النّقد الأدبيّ الحديث بالعتبات، كاشفا عن دورها المهمّ في الظّفر بمواطن الجمال ومسارب المعنى في النّصوص الأدبيّة شعرا ونثرا، إلاّ أنّه مع هذا الوعي المرهف بانفتاح النّصوص وعدم انغلاقها ما جعل الكثير من النقّاد يعتبرون هذه العتبات مجرّد مداخل تَرِدُ على هامش الدّرس، مؤكّدين أنّ المعوّل عليه في بيان الجمال والدّلالة الثّاوية في قاع النّصوص إنّما هو المتن(8)، ورغم ما في هذا الموقف من وجاهة منطقيّة، فإنّ طابعه التّصنيفيّ يمثّل حاجزا بينه وبين تفهّم حقيقة علاقة المتن والعتبات وخاصّة المحورية منها كالعنوان والتّصدير، ذلك أنّ منطق المركزيّ والهامشي والرّئيسيّ والثّانويّ وغيرها من الأضداد التّفاضليّة غير ناجعة في تدبّر النّصوص الأدبيّة، وخاصّة الشّعريّة وتحديدا قصيدة النّثر، فهذه الحساسيّة الشّعريّة الثّوريّة تستدعي، بما فيها من تداخل بين السّجلاّت الوصفيّة والسرديّة والفكريّة والغنائيّة، واختلاط بين الأجناس: الشّعر، النثر الشعريّ، القصّة العجيبة، الحكاية الواقعية، الحكاية الخياليّة(9)، وباعتبارها نصا مكتوبا مرئيّا يمنح موجّهات جديدة في القراءة تختلف عمّا هو مألوف في الجهاز التّنظيريّ الكلاسيكيّ، ومن هذه الموجّهات نذكر العتبات. وهي، إلى جانب كونها تأخذ بيد القارئ للإبحار في عالم النّصّ، تكشف عن تصوّر الشّاعر لذائقة المتلقّي، وتُنْجَزُ هذه العتبات - وفي هذا السياق نعني العناوين والتصديرات - بعد إنجاز العمل عادة، كما يمكن أن تكون أثناءه وقبله، وقد يتكفّل بوضعها الشّاعر أو قد يعوّل في إنتاجها على بعض القرّاء النّقاد المتبصّرين (المقرّبين من الشّاعر)، وهي عمليّة شاقة يتخلّلها الكثير من التردّد والحذر والقلق لأنّ المُنْجز لهذا الفعل يسعى إلى التوفيق والملاءمة بين العتبات والمتن وبينها وبين المتلقي الموزّع على خارطة جغرافية وثقافية وزمنية متعدّدة. ومن ثمة تبيّن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العتبات مدى وعي الشاعر بعملية التلقّي، على أنّ هذا الاستنتاج لا يستقيم حقيقة إلاّ عندما يشرع القارئ في عمليّة القراءة أو يفرغ منها، فإمّا أن يكون التّناغم بين العتبات والمتن وإمّا أن يكون التّنافر، وشتّان بين أن تحضر العتبات في النّص بمنزلة الجسد من الروح أو الخيط من العقد أو الزّيّ من الإنسان، وبين أن تُقْحَمَ بنيّة المراوغة والخداع. إذن قيمة العتبات تتحدّد من خلال علاقتها بالمتن، وهي ليست، بأي شكل من الأشكال، علاقة بين هامش ومركز، فطريقة تقديم الشيء مسألة حاسمة في قبوله والإقبال عليه، ولعلّ علوم التّسويق بتفريعاتها تَسْنُدُ هذه الفكرة وتعضدها، مثل هذا القول يجعل من العتبة خصيصة فنّية تتطلّب صياغتها إحاطة بالنّصّ وبظروف تلقّيه، وهي مهارة تكتمل بتنوّع المعارف : الجمالية والنفسية.

على أنّ الشّاعر في مسار التّأسيس والتّثوير قد يراهن على قارئ ناجع في انتظار تأهيل القارئ العاديّ لتمثّل منجزه ، فالكثير من شعراء قصيدة النثر مثلا يسوقون عتبات تتعارض مع ذائقة المتلقّي بل تُخَلْخِلُهَا. وتبقى مهمّة النّاقد معاضدة هذا الفعل لتغيير ذائقة القارئ. وقد يكون من المفيد في هذا الصّدد الإشارة إلى أنّ الصّدمة قد تكون عاملا من عوامل الإثارة إذ تدفع الجمهور وتحفّزه على خوض مغامرة النّص.

1 – 2 – العتبات نبع الدلالة

أ – قراءة في العنوان

على ضوء هذه الإشارات النقديّة ندرس عنوان مجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة»، دراسة تبيّن ما في هذه العتبة من أبعاد جمالية و دلالية (10).

ورد العنوان في مجموعة جميل عمامي جملة مختزلة حذفت منها النواة الإسناديّة، وجاء فيها الحال مركّبا بالعطف، ويفترض أن تكون هذه النواة هي : «أقف» على خلفية اعتبار العنوان إجابة عن سؤال : كيف تقف في هذا العالم؟ أو كيف تقيم في هذا العالم؟ ويطرح هذا الشكل النحويّ المعضلة التي يعيشها الشاعر وهي كيفية الوجود في هذا العالم «الآن وهنا» بالمعنى الهيدغيري، إلاّ أن هذه الحيرة الوجودية القابعة في ذات الشّاعر تتحوّل إلى قرار حاسم من خلال الإجابة، فالشاعر يعلن عن شكل إقامته ووقوفه في هذا العالم، وهو شكل احتجاجيّ من جهة المواجهة والمقاومة وصوفيّ من جهة التأمّل والتجربة.

على أنّ هذه الدلالات تتفرّع أكثر بتدبّرنا للتشبيه الذي عقده الشّاعر بين إقامته في العالم وإقامة الشّجرة فيه، وهو مرسل مفصّل إذ ذكرت فيه الأداة «الكاف» ووجه الشبه «وحيدا»، إلاّ أنّ هذا التّشبيه على بساطته مليء بالغموض، وهو ما يُشَرِّعُ لطرح مجموعة من الأسئلة قد تكون حاسمة في الإمساك بناصية النصّ لبناء تأويل مقبول ومعقول له، ولعل أبرز هذه الأسئلة هي : ما هو الحقل الدّلاليّ الذي يضُمُّ وجه الشّبه : الوحدة؟ هل من المفيد التوسّع في تحديد وجوه الشّبه بين الشّاعر والشّجرة لمحاصرة الدّلالة المتأتّية من رواحها وغدوّها بين العتبة والمتن ؟

شبّه الشّاعر إقامته في هذا العالم بإقامة الشّجرة بجامع الوحدة، فالشّجرة تعيش في الغابة، موطنها الطّبيعيّ، وسط الأشجار والحيوانات لكنّها تقف في وجه الزّمن والطّقس بمفردها، وكذلك الشاعر يمكث مع النّاس وبينهم غير أنّه يتمثّل هذا العالم ويحاوره وحيدا، وتندرج الوحدة في حقل دلاليّ أوسع فالشّاعر يَقُدُّ نصوصه وهي ثمرة جهده ومعاناته، بعيدا عن النّاس وإن كان بينهم، والأمر نفسه ينطبق على الشجرة فهي تتحرّك في الغابة واهبة أوراقها وثمارها غير آبهة بغيرها. وتشترك الشجرة مع الشّاعر في قيمتيْ الثبات والخلود، فالشجرة تقاوم الزّمن بالهروب منه والتحكّم فيه عبر النّسق الدّوري لنشاطها البيولوجيّ(11)، أمّا الشّاعر فيحقّق الغاية نفسها بالقفز على الزّمن إذ يحوّل وجوده البيولوجيّ العرضيّ الزّائل إلى وجود لغويّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جماليّ خالد (كما يعتقد على الأقل)، فالقصيدة هي مطيّة الشّاعر ليُسَابِقَ الزّمن ويسبقه.

وليس من العسير أيضا التفطّن في هذا السّياق التّأويليّ إلى أهمّية تحديد علاقة الشّاعر بالشّجرة، وهي علاقة تفهم بوضوح من خلال قدرة الشّاعر على فكّ شفرة العلامات في الطّبيعة، باعتبارها منظومة سيميائيّة تؤدّي معنى قامت الأساطير بتأويله(12)، مثل هذا الحديث يدفعنا إلى داخل دائرة الرّمز، فالشّجرة في عنوان «وحيدا في هذا العالم» ترمز إلى الثّبات والخلود والخصوبة وهي، في شكل إقامتها في العالم، ترمز إلى الغربة والعزلة وما يتّصل بهما من مَعَانٍ.

ويمكن أن نمضيَ في هذه المقاربة التّأويليّة أبعد من خلال التّجنيس الظّاهر في الكلمتين «شجر شعر»، فكلا الكلمتين تشتركان في الشين والراء «شر»، وليس من الصعب الانتباه إلى علاقة الكلمة في رمزيّة الشّاعر والشّجرة في الفكر الأسطوريّ الدّينيّ، وارتباطهما بالإثم والخطيئة، ألم يأكل آدم من شجرة الخلود فنزل إلى الأرض عقابا على ما اقترف، ألم ينعت الشعراء بالغواية ؟

أمّا عن الاختلاف بين الشّاعر والشّجرة، في معرض هذا التّأويل فيكمن في أنّ الشجرة لا تتميّز عن غيرها من الأشجار، إضافة إلى كونها لم تَخْتَرْ طريقة إقامتها في العالم، في حين يتميّز الشّاعر عن بقية النّاس في نظرته إلى العالم والوجود، على أنّ هذه النظرة ليست قدرا أعمى بل اختيارا حرّا.

ب – قراءة في التصدير

جاء التّصدير تصديرين، الأول مقطع لرسول حمزاتوف، والثاني ليانيس ريتسوس :

تصدير أول

الحدائق التي دست أوراقها في الخريف
أهدتني أوراقها ثانية في الربيع
مع أني لم أقدّر عطايا الرّبيع السخية
لم يكن الربيع قاسيا معي
وفي السنة التّالية ناسيا كلّ شئ
جاءني بدفئه من جديد.

تصدير ثان

تلك الشجرة انبثقت في أقصى البستان
عالية منعزلة منتصبة
شموخها قد يوحي بفكرة غامضة للاقتحام
ما أعطت أبدا زهورا أو ثمارا
بل منحت ظلا.
. . .
عندما اقتلعوا الشجرة
جاء هذا العصفور بصرخات برية ضعيفة
راسما دوائر في الهواء
راسما في ضوء الغسق هيكل الشجرة (13).

وقد دار موضوع كلّ منهما حول محور الطّبيعة، فالتّصدير الأوّل تحدّث عن علاقة الإنسان بالطبيعة، مبيّنا كَرَمَهَا في مقابل تجاهُل الإنسان، أمّا الثّاني فيقوم على المقابلة بين كلّ من تَعَامُل الإنسان والعصفور مع الشّجر، كاشفا ما علّيه الإنسان من ضيق أفق. ويتخلّل التّصديريْن حزن كبير مأتاه لؤم الإنسان أمام صِدْقِ الطّبيعة، فهو يسيء إليها : «الحدائق التي دست أوراقها في الخَرِيف»، «عندما اقتلعوا الشجرة..»(14) وهي تغدق عليه من نعمها. «أهدتني أوراقها ثانية في الربيع» (15) «وفي السنة التالية ناسيا كل شيء / جاءني بدفئه من جديد» (16). «ما أعطت أبدا زهورا أو ثمارا/ بل منحت ظلا» (17).

ويقابل هذيْن التّصديرين بين نوعيْن من العلاقة إحداهما بين الشّجرة ومحيطها، وتتّسم بالتّواصل،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالعصفور تألّم لِقَلْع الشّجرة، والأخرى بين الشجرة والإنسان، وتتّصف بالانفصال، فالإنسان يقلع الشّجرة غير عابئ بألمها رغم أنّها تنتمي إلى الفضاء الحيّ (الايكولوجيّ) نفسه الذي ينتمي إليه.

ولا شكّ أيضا في أن الشاعر، بما لديْه من قدرة عجيبة على الالتقاط وتحويل الذاتيّ والموضوعيّ إلى أشياء شعريّة، ينزّل نفسه منزلة الرّبيع والشّجرة، يُهَمّشُ ويُقْصَى ولكنّه يَهَبُ نصوصه للنّاس ناسيا قسوتهم، وبذلك يكون دَوْسُ الأوراق وقلع الشجرة استعارة لمعاناة الشّاعر في عالم يقف فيه وحيدا أمام كافّة محاولة الخَصْي والنّفْي.

قد نفهم من ذلك أنّ الشاعر في تمثله للطّبيعة بعيد البعد كلّه عن التمثل العلميّ والعمليّ لها وما فيهما من منفعيّة فجّة، فهي عنده مستودع الأسرار والمعاني، وشبكة من الرّموز المُغْرِيَة بالتّأويل، وبهذا المعنى تصبح الطّبيعة العين التي تروي ظمأ الشّاعر المتجدّد أبدا، غير أنّ الطبيعة تتجاوز وخاصّة في قصيدة النثر مجرّد كونها فضاء يُسقط عليه الشّاعر أحاسيسه إلى اعتبارها مثيرا للذّات الشّاعرة.

إلى جانب ذلك، يعيّن هذان التّصديران ذائقة الشاعر وحساسيته الشعرية، ولا غرو في ذلك فالاختيار قطعة من الرجل، فالشعر حسب هذا الاختيار مسكون بالتفاصيل بما لا يرى، مشدود إلى الحزن والألم عبر البساطة والعمق، ذلك أنّ المعاني العميقة تسكن الدقائق والأشياء الصغيرة، ولرصدها لا بد من شاعر محمّل برؤية جديدة للعالم والوجود.

ومن المفيد في هذا الصّدد التّنصيص على العلاقة بين العنوان والتّصدير، فمحورهما واحد وهو الشّاعر والطّبيعة، وفي كلا العتبتيْن تحتلّ الشّجرة مكانة مهمّة، فهي في الأولى مجال استقى منه الشّاعر بَيَان حاله في الإقامة في العالم، وهي في الثانية وخاصّة في التّصدير الثاني تأكيد لوجه الشّبه، فالشّجرة تواجه الموت (القلع) وحيدة.

هكذا تعد العتبة الأولى وهي العنوان «وحيدا في هذا العالم كشجرة» بما فيها من طاقات إيحائيّة إلى أن المتن سيكون تفصيلا لهذه العبارة وتدقيقا لها.

3-1 – علاقة العنوان والتصدير بالمتن : الدلالة من الكمون إلى الظهور.

ما من شيء في الشّعر مَوْكُولٌ إلى الصّدفة مهما كانت المعاني مشتّتة ومتباعدة، فكلّ ما فيه مقصود ذو دلالة، إلاّ أنّ القصد لا يُعْلِنُ نفسه شفّافا واضحا كما هو الشّأن في الخطاب المعياريّ، فهو دائما مُتَوَارٍ ومتخفّ في لعبة يمسك بخيوطها وأبجدياتها الشّاعر، وتبلغ هذه الفكرة مداها مع قصيدة النثر لأنّها، بقدر ما تبدو غامضة متمنّعة، تكون مُتَاحَةً إذا ما تسلّح القارئ بمجموعة من المهارات ليس أقلّها التّعهّد بالتّدقيق في تفاصيل النّصّ ورصد علاقاته المتشابكة. لذلك نقول بنوع من الطمأنينة إنّ تواتر كلمة شجرة ومتعلقاتها ليس مسألة مجانيّة بل هو ترديد لما ورد في العتبتين «العنوان والتصديرين» (18)«الشجرة/ شجرة برقوق مزهرة/ أشجار اللوز والزيتون / شجيرة لوز/ صفصافة/ سروة/ صبارة الغابة / الحديقة / الغصن / الجذع/ البراري»(19).

وينطبق الحكم نفسه على كلمة العصفور وما يتّصل بها «عصفور أزرق/ أسراب العصافير / حشود العصافير / عصفور العشّ/ العصافير الجائية/ عشه/ الاعشاش/ تطير الطيران» (20) كما نسوق الملاحظة نفسها فيما يخصّ كلمة وحدة «أيتها الشجيرات يا أخوات وحدتي/ وحدها الأشجار كانت تفهم صمتي/ وحيدا / يقبع الشاعر وحيدا في عزلته/ كلمات فضية تضيء وحدتك»(21).

على أنّ المثير في هذه الصّلة، بين العتبتين والمتن(22)، المعاني التي تتشكّل في رحابها، فالشاعر، سواء في المقطع المنسوب إلى رسول حمزاتوف أو إلى «يانيس ريتسوس» يحتجّ بطريقة ضمنيّة عن تعامل الإنسان مع الطبيعة (الطبيعة : الربيع،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الشجرة) فالطبيعة تعطي والإنسان يتنكّر، ولقد أسّس، انطلاقا من رفض هذه الصّلة علاقة جديدة، مع الشجرة خصوصا، نُلْفِيهَا ظاهرة في المتن، فالشّاعر ينصت إلى أنين الأشجار بطريقة تدلّ على أنّه يشاركها معاناتها، يقول الشاعر :

هل سمعت أنين أغصاني المقطوعة

على تربة الوقت أيتها الفؤوس الغاضبة؟

هل سمعت شهقة الماء على جسدي

أيتها الينابيع الخالدة ؟

صمغي يسيل مثل شهوة تتقدم في خاصرة الليل

ليس لي أكثر من شاعر سيفتقد ظلي

هنا في مكاني سيرسمني كما أنا على التراب

ويرحل صوب غابة أخرى ليرمّم ما أفسدته الفؤوس(23).

وليس من العسير الانتباه، من خلال هذا المقطع، إلى أنّ الشاعر ينزّل الأشجار منزلة الإنسان فهي تحسّ وتتألّم، ويعبّر من خلال إنصاته إليها على علاقته الوطيدة بها والتي تبلغ درجة التّماهي. لذلك لا غرابة إن ظنّ الشّاعر نفسه شجرة، ولا دهشة إن دخل في حالة من الانفصام. هذه هي قصيدة النثر إنتاج «مرضى ومجموعة من الملاعين» على حد تعبير أنسي الحاج (24)، يقول الشاعر :

كل الغابة أيتها الشجرة

هي هذه الوردة التي تسقط الآن

قرب رأسي وأنا متكئ إلى جذعك

ذات خريف ستسقط ورقة هنا في مكاني

حينها لن أكون حاضرا

فقط سيعلو من صدري صفير يملأ كل الغابة(25).

ويكشف هذا المقطع عن إعادة إنتاج لصورة العصفور «في التصدير الثاني» الذي صرخ صرخات برية ورسم دوائر في الفضاء، لكن في سياق آخر يكون فيه الفناء متعلّقا بالشاعر وليس بالشجرة. وإلى جانب هذه المناجاة وما فيها من دلالة تؤكّد ما سبق، نشير إلى أنّ الشجرة هي أنيسة الشّاعر، فالشُّجيْرات هن أخوات وحدته، والأشجار هي الوحيدة القادرة على فهم صمته.

يقول الشاعر :

أيتها الشجيرات يا أخوات وحدتي (26)

ويضيف:

وحدها الأشجار كانت تفهم صمتي (27)

هكذا يكون التّواصل بين الوحيد «الشاعر» «والوحيد» الشبيه «الشجرة» من جهتين : الألم والفهم من ناحية والتّماهي من ناحية أخرى، على أنّ مثل هذا التأويل يجب أن يُدْرَج في سياق رمزيّ ليكون صالحا للتّمكّن من النّصّ، فالشجرة هي الحياة في داخل الشاعر التي يحاول العالم الذي يحيط به قطعها وقلعها، وهي أيضا الخصوبة التي يريدون خَصْيَهَا، وربما يتيسّر للقارئ من خلال هذا السّبيل في التأويل فهم العلاقة التي أثبتناها في معرض تحليلنا للعنوان بين الوحدة والمقاومة والاحتجاج.

وباتّباعنا هذا السّمت في التّنقيب عن الصّلة بين العتبتيْن والمتن تظهر النصوص تصويرا لمعاني الوحدة بما فيها من احتجاج ومقاومة وتأمّل، وما يتلبّس بها من رمزيّة، وليس بالإمكان الإحاطة بهذا التصوير دون تبين الرّؤية الجديدة التي يؤسّسها الشّاعر للأشجار وهي، بلا ريب، جزء من رؤيته للطّبيعة، فالطّبيعة قد تجاوزت كونها مجرّد وسيط للتّعبير عمّا يَعْتَمِلُ في داخل الشاعر من أفكار وأحاسيس، أو فضاء يسقط عليه انفعالاته لتصبح كونا مُفْعَمًا بالشّعريّة يستغرق ذات الشاعر فتتماهى معه، إن لم نقل يذوب فيه، أو لتكون مجالا للخلق تشكّل فيه الذات المبدعة العالم تشكيلا مبتكرا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد مثلت الطبيعة إمّا محفّزا للشاعر للقول باعتبارها مادّة للتّأمّل أو موضوعا لهذا القول، ووفق هذه الثنائيات كانت الطفولة الضائعة والذكريات واللحظات العابرة والجنون، وكانت تشكّلات السرد بذكر الأحداث والأمكنة والأزمنة وما يؤثثها من شخصيات، وكانت الكاميرا الفوت،غرافيا، وكانت الفانتازيا (28). ألم تكن المجموعة جماعا لتقنيات مختلفة مربوطة بخيط دقيق إلى العتبة؟ أليست العتبة(العنوان/التصديران) بهذا المعنى مركزا في النّصّ، لا هامشا ؟ هل يمكن أن ننكر أن هذه العتبة تعدّت أن تكون حلية ومثيرا لتصبح دليلا فنّيّا ؟

إذن دور العتبة يفهم انطلاقا من عملية تتأسس على الفعل وردّ الفعل، توضحها الترسيمة التالية :

العتبة — المتن

القراءة

التحفيز على القراءة أو التنفير منها.

البحث عن الصلة بين العتبة والمتن جماليا ودلاليا

وجود الصلة — عدم وجود الصلة

مواصلة القراءة — الانقطاع عن القراءة

إعادة القراءة — أو مواصلة القراءة(قارئ ناقد)

الاستحسان والترغيب — الاستهجان التنفير

2 - القفلة في النّصوص : منطقها ودورها في بناء المعنى.

اهتمّ النّقد الشّعريّ العربيّ القديم بالخاتمة في القصيدة أو ما عبّر عنه ابن رشيق بحسن الانتهاء، واعتبروها من تمام الصّنعة، وذلك لما لها من أثر في المتلقّي ؛ فهي آخر ما يبقى في نفسه وذهنه من القصيدة(29)، كما رفع نقاد الشّعر الحديث من شأن هذه الخصيصة الفنّيّة فجعلوها عاملا محدّدا في التّمييز بين البُنَى المختلفة للنّصوص الشّعرية ورأوا فيها علامة من العلامات الفارقة في استخراج الدّلالة المنتشرة في مسامّ النّص، إلاّ أنّ هذه الرؤية للخاتمة، على جدّتها، بقيت سجينة النّظريّة النّقديّة الكلاسيكيّة في مستويين على الأقلّ : فالأوّل ارتبط بالموسيقى والثّاني اتّصل بحصر قراءة الخاتمة في النّصّ الواحد لا في سياقه من الخواتيم الأخرى.

ولمّا كانت قصيدة النّثر ممارسة كسّرت كلّ الحدود النقديّة الكلاسيكية اختارت، دون تردّد، مسلكا جديدا في الكتابة الشعريّة فقد منحت للنقّاد وللمتلقي الناجع بصفة عامّة إمكانات عديدة لقراءتها، وتُفْهَمُ هذه الفكرة بعمق أكبر في سياق جماليات التقبّل حيث يتجاوز جوهر العمل ومعناه الكاتب ليكون حصيلة تَفَاعُلٍ، بين النّصّ وما فيه من بُنى، وتخيّل القارئ(30).

وقد وفّرت مجموعة جميل العمامي «وحيدا في هذ العالم كشجرة» سبيلا مميّزا في دراسة الخواتيم، فقد جاءت منتظمة في حقول دلاليّة مختلفة، ونظرا إلى ضيق الحيّز المخصّص لهذا الموضوع انتقينا ما ارتبط منها بالتّفرد، ومختلف التفريعات الدلالية اللّصيقة به، وما اتّصل بالحياة وكافّة تلويناتها، وحاولنا أن نتبيّن الأساليب المُعْتَمَدَة في صياغتها، كاشفين عن علاقة كلّ ذلك بالعتبة.

1 – الشاعر المتفرد

كشف نص «جوازات» عن أن صفة الشاعر تخوّل لصاحبها أن ينجز ما هو خارق للعادة

يقول الشاعر :

لأنّك شاعر يجوز لك أن تتّخذ شكل كلّ الأشكال

محوّلا العالم إلى بحيْرةٍ خالصةٍ من المرايا.

وقد جعل جميل عمامي هذا الحكم الجامع « تتخذ شكل الأشكال» (31) بعد أن عدّد جوازات الشّاعر

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

وإمكاناته « تحويل البحر إلى حفنة ماء / تحويل الماء إلى فوضى/ تتخذ شكل ابتسامة خضراء. . .»(32) وصاغ ذلك في جُمَل فعليّة، ورد فيها المفعول لأجله، الذي يفيد السبب مقدّما، بنيّة التأكيد على أنّ امتلاك صفة الشّاعر هي العامل المهمّ لإنجاز الخارق للعادة.

هذا في ما يخصّ البنية السّطحيّة للنّصّ. أما بنيته العميقة فتضع الشّاعر في مقارنة مع غيره، فهو ينماز عن سائر البشر بامتلاكه لآليات التّجاوز وخرق العاديّ، وهو ما يجعله كائنا مفارقا قريبا من الأنبياء ومعجزاتهم والآلهة وآياتها.

لكنّ هذا الحكم يصبح منطقيّا وعاديّا في ظلّ المسلّمة التي ينطلق منها جميل عمامي ويؤسّس لها وهي إنّ الشّاعر، بامتلاكه ناصية اللغة والمجاز قادر على تغيير وجه العالم وطريقة الانخراط فيه. هكذا يؤسّس الشّاعر بصفة ضمنيّة لمعنى من أهمّ معاني قصيدة النثر، فهو لا يكتفي بتوجيه طاقته الاستثنائيّة لنقل العالم وصفا وتمثلا بل للنّفاذ إلى عمقه من خلال تحرّي التفاصيل، ولعلّ ذلك يمثل مرحلة من المراحل التي يقطعها هذا الكائن الخرافي(الشاعر) لإعادة توظيب العالم وتنضيده.

ويدور نصّ «احتمالات» على المحور نفسه، فتحويل القبح إلى جمال مشروط بتكاثر الشعراء، وقد عدّد الشاعر أجوبة الشّرط ثمّ حدّد الشّرط المُصَدّر بـ «لو» المنصرفة إلى معنى الافتراض، ف «بوسع كلّ رصاصة أن تتحوّل إلى وردة / بوسع كلّ ذبابة أن تتحوّل إلى فراشة / بوسع كلّ سجن أن يصبح حديقة. . . فقط لو يتكاثر الشعراء » (33). ولا ريب، والحالة تلك، في أنّ هذا الافتراض يستمدّ تماسكه من الحقيقة التّالية؛ وهي أنّ الشاعر يمتلك اللّغة، ليس لقدرته على إعادة ترتيب العالم وعقد علاقات مختلفة بين عناصره من طريق اللغة وإتقان اللّعب بها فحسب، بل لكونه يمتلك مهارة تخوّل له تحويل القبيح إلى جميل.

ومن الخواتيم التي تربطها علاقة وطيدة بالقطب الدّلالي تفرّد الشّاعر، (الخاتمة الواردة في نصّ «قيامة»)

فالشّاعر هو سبب تواصل الحياة، بل هو الترياق الذي يجعله فناءه في الأجل المكتوب له غير مفعول :

هذا ما يؤجّل قيامتك أيها العالم.

وقد بُنِيَ هذا النّصّ على منطق سببيّ، فكتابة الشّاعر للقصيدة في المكان مطلقا «في مكان ما على هذه الأرض» (34). وفي الزمان الماضي والحاضر والمستقبل «ثمة شاعر ما كتب قصيدة / ثمة شاعر ما يكتب قصيدة/ ثمة شاعر ما سيكتب قصيدة»(35) هو سبب استمرار هذا العالم، إذن فعل الكتابة وهو فعل لغويّ متميّز ينهض بمهمّة خلق البلسم الذي يبقي على الحياة في هذا العالم بل هو التحدّي للحتميّة الإلهية(36)، وليس في ذلك من عجب فالشاعر شريك مع الآلهة في تصريف هذا العالم فهي خلقت معلنة البداية والنهاية، وهو يخلق هذا الخلق من جديد مؤجلا فناءه، ومادّة كليهما اللغة.

مرّة أخرى إذن تكون اللّغة عاملا فريدا لتفرّد الشاعر، فباللّغة يغيّر هذا الكائن الخارق للعادة العالم ويجمّله ويضمن له تواصله، أليست اللّغة بهذا المعنى إكسير الحياة ؟

ومن المفيد الإشارة، في معرض هذا التحليل، إلى الإيقاع الذي انتظمت فيه هذه الخواتيم، فنصوص «جوازات» و«احتمالات» و«قيامة»، تقوم على التّكرار في مستوى التركيب والألفاظ، وليس المقصود من ذلك البعد الموسيقيّ وإنما التأكيد الدلالي، ففي كلّ مرّة يعيد الشّاعر التركيب يعمّق المعنى أكثر، إذن المسألة ليست زخرفا، بل هي خطّة لتكون الخاتمة مُنيرَة، مثيرة.

ومن النّصوص التي يمكن أن ندرجها في هذا السياق نذكر نصّ «الشّاعر»، فقد نبّه فيه جميل عمامي، من خلال الخاتمة، إلى أن الشاعر يختصّ بالمنسيّ والمُهْمَل في هذا العالم، فهو يرى ما لا يُرى ويحوّل الهامشيّ إلى مركزيّ، ويجعل المعقول لا معقولا، يقول الشاعر :

لأجل هذا و أكثر ثمة «شاعر» يكتب(37)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعلّ أهمّ ما يمكن ملاحظته في هذه الخاتمة أنّها وردت جملة فعليّة جاء فيها المفعول لأجله مُقَدّمًا قصد التأكيد على الأسباب التي تحمل الشاعر على الكتابة، وقد فصّل جميل عمامي هذه الأسباب في النّصّ : «الشوارع التي بلا أشجار/ الأغاني البدوية التي لا يرددها أحد/ . . . . ./ الأنثى التي طالت أظفارها من فرط ما انتظرت»(38)، بهذا المعنى يكون الشاعر الحقيقيّ هو الذي يُعْنَى بالتّفاصيل في ما هو يوميّ وهامشيّ، فثمة يكمن الحزن والفرح، بل ثمة تكون الحياة متوهجة متّقدة.

ويمكن أن تكون الخاتمة الواردة في خاتمة المجموعة مرمى لكل هذه المعاني، يقول الشاعر :

ثمة خلف ذلك عدسة الشاعر

ترصد حركات العالم.

لقد عيّن جميل عمامي مشاهد متنوعة ومختلفة ثم حدّد مُخْرِجَهَا، وهو الشاعر، وقد تكون مثل هذه الفكرة المستوحاة من السينما تعبيرا حقيقيّا عن وظيفة الشاعر، فهو الكاميرا التي تخرج هذا العالم وفق تصوّرها، لكنّ العدسة ليست إلاّ اللغة.

الخاتمة النص طريقة انتظامها في النص الدلالة

لأنك شاعر يجوز لك أن تتّخذ شكل كلّ الأشكال

محوّلا العالم إلى بحيرةٍ خالصةٍ من المرايا.

جوازات منطق سببي

(صفة «الشاعر» هي سبب خرق الشاعر للمعقول)

باللغة يرتب الشاعر العالم ويخرجه حسب رؤيته، إخراج العالم في صورة جديدة

هذا ما يؤجل قيامتك أيها العالم قيامة منطق سببي ضمني (كتابة الشاعر في كل الأمكنة والأزمنة هي سبب تأجيل قيامة العالم)

* باللغة (الكتابة) يوقف الشاعر الحتمية (الفناء)، تأجيل فنائه

لأجل هذا و أكثر ثمة «شاعر» يكتب الشاعر منطق سببي (الأشياء المهملة المهمّشة هي سبب كتابة الشاعر)

* باللغة يرى الشاعر ما لا يرى، ويذكر ما يُنْسَى تفصيله

بوسع . . . . . . فقط لو يتكاثر الشعراء. احتمالات الشرط (تجميل العالم مشروط، بتكاثر الشعراء)

وهو ما يعني أن تكاثر الشعراء يؤدي إلى تجميل العالم (منطق سببي ضمني)

* باللغة يضفي الشاعر الجمال على اللّغة (تجميل العالم)

تدور هذه الخواتيم حول قطب دلالي هو تفرّد الشاعر وقدرته بفضل امتلاكه للغة على تشكيل العالم تشكيلا مغايرا للمألوف، وتجميله وضمان استمراره.

2 – الشاعر الحرّ والحيّ

عندما نصوّب النظر نحو خاتمة نصّ «سيلان» نخلص إلى أن الشاعر يعتبر الشعر فعلا مرتبطا بالخصوبة والحياة، وقد أسس لهذه الرؤية من خلال بناء النص على الاستعارة في مستوى أفقيّ «القلب سحابة الجسد. . .» (39) وعلى منطق الاقتضاء في مستوى عمودي. فالقول إن القلب سحابة الجسد يقتضي أن تكون العيون مزاريب والشفاه مستودع المياه وهو منطق ينهض على تصور الشاعر لطبيعة العلاقة بين القلب والعين والشفاه،

القلب	السحابة
العيون	المزاريب
الشفاه	مستودع المياه

* العلاقة الأفقيّة استعاريّة

* العلاقة العموديّة تقوم على الاقتضاء.

هكذا تصبح اللّغة، باعتبارها ترجمان القلب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سحابة، وما يسيل منها هو الشعر، أمّا انهمار المطر فهو فِعْلُ الشّاعر الذي يحوّل السحابة إلى مطر، أي اللّغة إلى شعر، يقول جميل عمامي :

سيلان

القلب سحابة الجسد

العيون المتربصة آخر الليل مزاريب

الشفاه العطشى مستودع للمياه

المطر الذي يسكن القلب ينهمر

إني من ثقوب اللغة أسيل (40).

هل يمكن أن نقول الآن إنّ الخاتمة بيّنت أنّ الشّعر هو الذي يخلق الحياة ؟ أليس ثمة تقاطع بين هذا المعنى وما توصّلنا إليه من معان من خلال دراسة الخواتيم السابقة ؟ أليس هذا التصوّر للشّعر وما فيه من أبعاد أنطولوجيّة هو بيان شعري يحدّد إحدى مرتكزات قصيد النثر الأكثر أصالة؟

يقترن مفهوم الحياة بالحرّيّة، لذلك جاءت بعض الخواتيم مشيرة إلى هذه الدّلالة، فالشاعر ختم نصّ «سياج العالم» بما يحيل على الحرّيّة والخصوبة، معتمدا أسلوب التوكيد باستعمال الرابط «أمّا . . . . . ف» (41) بغاية إبراز فعل الشاعر في مقابل الآخر.

سياج العالم :

شارع طويل . . .

عند نهايته حديقة فتية

شجيرات الحديقة الفتية

مطوقة بسياج حديدي عال

السياج الحديدي العالي

العالي بلا سبب

ذات صباح ستعلوه الشجرة

الشجرة ذاتها سيحط على أحد أغصانها

عصفور أزرق حالم

العصفور الأزرق الحالم أبدا بالصعود

سيبني عشه على أعلى غصن في الشجرة.

الحديقة حلم الشارع

الشجرة حلم الحديقة

العصفور حلم الشجرة

العش حلم الغصن

أما الشاعر فحلمه أن تطير قصائده

محطمة كل أسيجة العالم (42).

في هذا النّصّ عرض الشّاعر معطيات آخذة برقاب بعضها البعض(الشارع . . ./ الحديقة. . ./ السياج. . ./ الشجرة. . .) ثم استخرج منها استنتاجات، معتبرا، من خلالها، أنّ العالم محدود في الواقع والحلم. هذا شأن العالم، أمّا الشّاعر فلا حدود لحلمه، ولا شكّ في أنّ هذا النّصّ بدوره يشترك مع النصوص التي درسنا في الحقل الدلالي نفسه الذي يقوم على التفرّد من جهة كونه إبداعا في العالم بتشكيله، وقدرةً على تفصيله وتجميله وتأجيل فنائه، وذلك من منظور أنّ الحرية هي أساس لكلّ ذلك.

ومن المهمّ أيضا إدراج نصّ «تحية صباحية» في الدّائرة نفسها، فخاتمته جمعت بين معنَيَيْ الحريّة والخصوبة. لقد بدا الشاعر المنصوص عليه بضمير الغائب مشغولا عن الطيران، وهو فعله العادي، بماء قصائده، وذلك في مقابل الشّاعر الوارد ضميرا مستترّا تقديره هو، وبذلك تكون الشخصيّة الواحدة موزعة على واجهتين : الأولى تقدّمها منخرطة أعمالا وأحوالا في عالم متحرك «يتشظّى. . . يتناسل الايقاع من خطواته. . . أفكاره ترتعش. . . عجلات السيارة المطاطية تغتال. . . أسراب العصافير تفتح أجنحتها في الفضاء. . .» (43). أما الثانية فمستغرقة لذاتها، يقول الشاعر :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمّا هو و قد نسي أن يطير

فواصل تحيته الصباحية المثقلة بالرؤى

وقد تبلل بماء قصائده (44).

ولئن كان الشّاعر في الواجهة الأولى مُعَمّدًا بالماء، مَحُوطًا بالحلم (حلم الاشجار) والانطلاق «أسراب العصافير تفتح أجنحتها»(45) مأخوذا بالعالم المحيط به، فإنّه، في الواجهة الثانية، كان مشغولا بماء قصائده، وهو ما أنساه فعله العاديّ وهو الطيران. من هذا المنطلق نفهم أنّ الشاعر يرواح مكانه بين ذاته والعالم الخارجيّ، مفكّرا في العالم، منتشيا بطريقة التعبير عنه، وقد صاغ الكاتب هذا المعنى باعتماد أسلوب التأكيد «أمّا. . . . ف»، قاصدا إبراز جوهر انفعالات الشاعر.

ألا تردّنا استعارة المطر إلى قصيدة «سيلان» حيث تحويل السحابة إلى مطر هو فعل تحويل اللغة إلى شعر؟

حقا إنّ المربك في كلّ ما تقدم هو أنّ معاني التفرّد والحياة والحرّيّة في الخواتيم فضلا عن تقاطعها في مستوى تفاصيل تجسّدها في الخواتيم المدروسة تتّصل بالعتبة (العنوان)اتصالا وثيقا إن لم نَقُلْ هي ترديد لما تحمله من دلالات أليس الشاعر المبدع، بهذا المنطق، هو الشجرة الخصبة ؟ هل يمكن إنكار علاقة الإبداع والخلق بالخصوبة؟ وهل يكون الحديث معقولا عن هذه المعاني بعيدا عن الحرية؟ وهل الحرّية إلا ضرب من الاحتجاج والمقاومة والثبات؟

إذن هي معان ودلالات يتناسل بعضها من بعض وتتصادى في بنية منطقيّة تقوم على التّعليل والشّرط والتخصيص سواء في مستوى السّطح أوالعمق، وهي أيضا بيانات شعريّة تدور حول فكرة ثورية مركزية تمثل قلب قصيدة النّثر؛ الشاعر المتفرد؛ المبدع الحرّ، ثمة إذن عالم جديد ولاشك يقدّه الشاعر بروح فيها عظمة الآلهة وتوهجها، إنه عالم أجمل وأكثر عمقا، لكن المُمَيّزَ أنّ ما يخرجه الشاعر، معتمدا عدسته، هو العالم الأصيل حقّا، الذي لا وجود له خارج اللّغة، ولما كان الشّعر، بما هو فعل خلاق، أجلّ تجلّيات اللغة، أضحى العالم الذي يرسمه الشاعر منتهى الأصالة(46).

وللخواتيم الأخرى منطق مخصوص يمكن أن نجد له علاقة بدرسنا، وذلك انطلاقا من عقيدة ترى أنّ قصيدة النثر محكمة البناء، غير أنّ السبك والحبك في هذا البناء متحرّر من كل ما استقر في ذهن المتلقي من قوانين كلاسيكيّة تضبط استكناهه للشّعر.

وليس من المبالغة في شيء إن قلنا إن مجموعة «وحيدا في هذا العالم كشجرة» لجميل عمامي تمثل شاهدا يردّ كل التخرّصات التي تعلقت بقصيدة النثر، ويؤكد أنّ هذه القصيدة عمل يقتضي مجهودا استثنائياً، فهي تكتب بالدّم، حتى أن صاحبها يقف فيها على عتبات الجنون، فالشّاعر يَنْفُذَ من خلالها إلى ما لا يُرى، إلى الغريب والعجيب والهامش، إنّها تدرّب على الموت وتأجيل له باللغة وفي اللغة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) انظر حاتم الصّكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النّثر، دار أزمنة، الطبعة الأولى 2010 عمّان، ص 9.
2) المصدر نفسه، ص10.
3) المصدر نفسه، ص13.
4) المصدر نفسه، ص 14.
5) المصدر نفسه، ص16 .

6) المصدر نفسه، ص20.

7) مجموعة جميل عمامي، وحيدا في هذا العالم كشجرة، المخطوط.

عرّف جيرار جينات النصّ الموازي وهو ما يجعل من نصّ ما كتابا ويقدّم على هذا الأساس للقرّاء وبصفة أعم للجمهور

8).(GENETTE, Gérard. Seuils. Edition Seuil, Paris, 1987, p.7.)

9) liliana Foşalău ACTA IASSYENISIA , COMPARATIONIS , 62008/, RAŢIONAL-IRAŢIONAL / RATIONAL-IRRATIONAL / RATIONNEL-IRRATIONNEL,

Le poème en prose. A la frontière du visible et de l'invisible, p.193.

وردت هذه الدراسة ب(صيغة ب يدي ف pdf) على الموقع L FOŞALĂU - literaturacomparata.ro وذلك بتاريخ 2013/03/24

10) و يؤكّد علي جعفر العلاّق أنّ العنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا بل يتمّ اللّجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة.

(علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002 ، ص 5)

Baucheff Nielson(Patricia) ، Arbre et poésie (Re-présentation de l'arbre par le /11 poète)، Mémoire présenté à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour، Faculté des .lettres et des sciences humaines p45

وردت هذه الدراسة القيّمة ب(صيغة ب يدي ف pdf) على الموقع P Baücheff-Nielsen-univ-pau. fr وذلك بتاريخ 24/ 03/ 2013

12) Ibid،p 24.

ويشير الباحث في هذا السياق إلى أنّ الشاعر يمارس على الطبيعة والأشياء سلطة شبيهة بسلطة الشاعر.(المصدر نفسه، ص، 24)

كما أنّ الشاعر قادر على فكّ شفرة لغة الطبيعة وفهم علاماته(المصدر نفسه، ص،48)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

13) جميل عمامي، وحيدا في هذا العالم، المخطوط

14) المصدر نفسه

15) المصدر نفسه

16) المصدر نفسه

17) المصدر نفسه

18) المصدر نفسه

19) المصدر نفسه

20) المصدر نفسه

21) المصدر نفسه

22) تجدر الإشارة في هذا الإطار إلى أنّ جيرار جينات صنّف علاقة العنوان بالمتن إلى صنفين : العلاقة الموضوعاتية (F. thématique) والعلاقة الخطابيّة (F. Rhrmatique)

(GENETTE, Gérard. Seuils. Edition Seuil, Paris, 1987, p90

23/ يمثل السرد ميزة في الكثير من النّصوص في مجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة» كما أنّها اشتغلت على اليوميّ، وفي بعض الأحيان على الصورة العجيبة والخارقة خاصة في مستوى الأعمال المُسنَدة إلى الشاعر وما يدور في فلكه، ولعلّ ذلك ما جعل المجموعة مليئة بالأمكنة والأزمنة والشّخوص والفانتازيا . . . وإذا نحن محصّنا هذا الحشد تبيّنا أنّه تنزّل في قاع شعريّ وهو ما يجعله في خدمة النّصّ.

24) انظر أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات، الطبعة الثّانية، بيروت 1982، ص 21.

25) جميل عمامي، وحيدا في هذا العالم، المخطوط.

26) المصدر نفسه

27) المصدر نفسه

28) جاءت في مجموعة جميل عمامي «وحيدا في هذا العالم كشجرة».

29) يتحدّث ابن رشيق عن الانتهاء باعتباره قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما، لا يمكن الزّيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه (انظر ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محي الدين، مطبعة حجازي بالقاهرة، الجزء الاول، الطبعة الاولى، ص 211).

30) حاتم الصكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النّثر، دار أزمنة، الطبعة الأولى 2010 عمّان، صص 180-181.

31) المصدر نفسه.

32) المصدر نفسه.

33) المصدر نفسه.

34) المصدر نفسه.

35) المصدر نفسه.

36) المصدر نفسه.

37) المصدر نفسه.

38) المصدر نفسه.

39) المصدر نفسه.

40) المصدر نفسه.

41) المصدر نفسه.

42) المصدر نفسه.

43) المصدر نفسه.

44) المصدر نفسه.

45) المصدر نفسه.

46) المصدر نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشّاعر التونسي علي البوجديدي في «ديوان اللّيل والغيوم» :
اِستعادة الزّمن التّموزيّ للشّعر

عبد الرزّاق الخلصي/باحث، تونس

■ يتأرجح اِنتماء الذّوات والكائنات في «ديوان اللّيل والغيوم» للشّاعر التّونسيّ أصيل جزيرة جربة علي البوجديديّ بين ملوحة البحر وعذوبة الأرض، ففي العنصر الأوّل تنجذب الذّوات إلى حيث لا مرافئ وإلى حيث يفضي الماء إلى الماء في حركة لانهائية من الأزل إلى الأبد، وفي ظل هذا الكون الشعري الذي نلتقي فيه بالشاعر نلاحظ أن هذا الكون مقدود من مادة الماء بما «أن لغة المياه واقع شعري مباشر(1) فالماء عالم مرئيّ تتفاعل معه

مدركات الشاعر، وهو أيضا «ينبوع لواقع شعري كامل» (2) سنستجلي تضاريسه من خلال الإبحار فيه والتوغل في عناصره .وفي العنصر الثّاني يتولّد صوت الاِستقرار والبقاء ونفي للرّحيل والاِرتحال «فعلى مدى عشرين عاما والفارس المغوار تفتنه البحار»، دون الكفّ عن الحلم بالجزيرة يأوي إليها ويلوذ بها في آخر التّجربة ولمّا توشك الشّمس عن الغروب فيما يشبه قدر كل إنسان .

شعريّة حضور المرأة :

بين هاتين الحركتيْن المتضادّتين ينشأ القطبان اللّذان يحكمان الدّيوان هندسيّا وفضائيّا، حركة الرّحيل، وحركة الاستقرار. الأولى تغتني بالأسطورة وبقصّة بينيلوب وطروادة وبكلّ المتخيّل الجماعيّ الذي صنعته البشريّة تحت ضغط نظريّة الأنموذج الأعلى، فيما الثّانية تغتني بجاذبيّة أسطورة الأرض الحبلى، الأرض / الأمّ تحت ضغط ضرورة العمران البشريّ وإعمار الفضاء. وفي ديوان الشّاعر علي البوجديديّ يبدو نداء الرّحيل والسّفر والإبحار أقوى في الوعي وفي النّفس. فالوجود الإنسانيّ لدى الشّاعر مقدودة لغته ومادّته من طينة الرّحيل والتحوّل إلى ممكنات أخرى من ممكنات الحياة حيث المدينة الحالمة، والمدينة المرتجاة، والمدينة الفردوسيّة التي يفصلها عن وعي الشّاعر حلم يقظة، أو لحظة وعي حدوسيّة أو سفر في الزّمن بواسطة الحلم وعلى متن العقل الباطن ؛ وهذه المدينة التي تسكن خيال الشّعر والشّاعر لم تفتن الشّاعر بأشيائها

وموادّها وإنّما برائحتها، فالرّوائح هي التي حرّكت وعي الشّاعر للرّحيل إلى الأقاصي. فالرّائحة ريح أو رياح، وعلى جناحها يتيسّر الرّحيل الذي هو حركة هوائيّة وفضائيّة بين التّضاريس والعناصر تتسلّل فيها من دون أن تكون قيدا عليها، وتلك هي حركة الشّاعر في كونه الشّعريّ والإنسانيّ. ومن هذه الحركة نلاحظ انتماء شعر البوجديدي إلى ما يسميه أدونيس «باللحظة الكونية للقصيدة» (3) أي تلك اللحظة التي تجعل نص المبدع مستوعبا لأجناس أخرى من الكتابة مثل الأسطورة وممكنات النثر. وهذا الاختيار الجمالي سيكون من بين عناصر استراتيجية الكتابة لدى الشاعر.

إن الرّائحة حركة غير مرئيّة تلازم الأجساد والعناصر وحتّى الأشياء، وتبدو أكثر حسيّة في التّضاريس وفي البحار ؛ والشّاعر يسعى إلى أن «يشرع وجهه للرّياح» (ص28)، فهو كائن مائيّ بامتياز، كيف لا والقصيدة لديه تكاد تطفو على أمواج من الكلمات بل على أمواج من الماء أو تكاد، كما أن الماء «ذو طبيعة أنثوية» (4) وهو ما أشاع في القصيدة نوعا من العذوبة والرقة. وفي كل الأحوال فإن وعي الشاعر «قد تربى على الماء قبل أن يتربى مع التجارب»(5). وعلى هذا النّحو يقترب الشّاعر من عالم الأشياء وتقترب العلامة اللغويّة من مرجعها الثّابت والمشيّأ، فإذا ما كان الماء صنوا للرّحيل وللحركة، فإنّ الاستقرار صنو «المدن الحجريّة»، ولغياب المشاعر الإنسانيّة الخلاّقة أو ندرتها ولحرقة السّؤال عن منزلة الشّاعر في الوجود. ومن عادة الشّعراء أن يلوذوا بالطّفولة أو بالحلم كلّما تأزّم الوعي بالوجود أو افتقدوا بوصلة الاتّجاهات الستّ بحسب العبارة المسعديّة المشهورة، وهذا ما صنعه الشّاعر محاجّا ذاته «أمازلت تحاول طفلا أن تكون / وتمشي في متاهة النّجوم» (ص 25). إلاّ أنّ البدائل التي سلكها الشّاعر من أجل بلوغ «مدائن الضوء» بالعبارة الأدونيسيّة البليغة، تكمن في أنّه جعل من المرأة مصدرا للحلم ومادّته في ذات اللّحظة ؛ وهذا ما يجعل الشّاعر صانعا لصورة للمرأة تماما كما يرسم الرسّام صورة لبورتريه امرأة فيعشق البورتريه دون أن تهمّه المرأة ذاتها. وفي كلّ الأحوال ليست المرأة / الواقع أو المرأة / الجسد هي التي تسكن وعي الشّاعر وإنّما صورتها المثلى هي التي تحرّك فيه نزوعه إلى كتابة الشّعر والتّفكير في الرّحيل، وتمثّل معنى الجمال تمثّلا أنطولوجيّا.

ويقول الشّاعر بنبرة لا تخلو من الاعتراف «وأذبت لك من نرجس اللّغة رحيقا» (ص 25). وتغدو المرأة أيقونة الشّاعر وموطن الدّلالة في القصيدة. ويبدو أنّ البوجديديّ قد عشق المرأة وجودا جسديّا واستعارة لغويّة متقاطعا مع الخطاب القبّاني في البعد الأوّل، ومتمايزا عنه في البعد الثّاني. ولكنّه، إن لم يؤت من اقتدارات الشّاعر الدّمشقيّ الكبير في شعرنة الخطاب اليومي العاشق، فقد أوتي اقتدارات من نمط آخر، تلك التي منحتها إيّاه قصيدة النّثر بجماليّاتها التّعبيريّة وبسرديّتها. فالمكون النّثريّ قي قصائد الشّاعر حاضر بقوّة «بحيث أصبح للنثر طاقة شعرية» (6) فهو الذي يدفع بالقصيدة نحو نوع من السرديّة التي تأتلف فيها الذوات والحركات والأحداث ؛ فالنّثر يستوطن الشّعر دون أن يسلب القصيدة شعريّتها، بل إنّه يخلق فيها حركة وانسيابيّة : «جئتك حاملا أغنياتي / ناثرا بسماتي / معلنا في الورد قبلاتي» (ص 27). وفي القصيدة احتمال يبعث على الوجع والتّفكير في آن : ماذا لو لم تعد المرأة مصدرا من مصادر الشعريّة؟.. ويبدو أنّ الشّاعر لم يستبعد هذا الاحتمال فهو يعترف «فقد أصبحت... مقفر الدّلالة / أضرّب بلا هدى / في سماء المتاهة / على شفتي حلم ... /» (ص 28). إذ قد بدا للشّاعر أنّ المرأة صنو الاستقرار ومرادف للقعود فيما أنّ ذات الشّاعر متعلّقة بالرّحيل وبالمغامرة كما لو أنّ روح أدب المسعديّ قد تسربت إلى وعيه «.. أمسيت سندباد بلا رحلات» (ص 30) ولكن إذا ما توارت المرأة عن الاستلهام الشّعريّ، فقلّما نجد معادلاً لها في رمزيّته وفي ماديّته. من الممكن أن تكون الأشياء

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

بديلا عنها ولكن لن تكون في منزلتها ولذلك نرى أنّ الشّاعر قد استحضر في طوبوغرافيا القصيدة البحر والماء والأزهار والزّيتون والقمح، لا في سبيل إثبات حركتها، وإنّما لكي تكون هذه الأشياء صورة عن هذه المرأة الغائبة وتكون عقيدة التّناسخ هي الأقنوم الذي يحكم العلاقة بين المرأة وبين هذه الأشياء ؛ فالمرأة تتحلّ في شذا الياسمين وفي اخضرار القمح وفي المرأى البلوريّ لقطرات المطر وفي كلّ الممكنات المجازيّة والشّعريّة التي يستوحيها الشّاعر من المتون الأسطوريّة القديمة، فالشّاعر يتّخذ من المرأة أداة لتحويل الجدب إلى خصوبة والنّشاز إلى نظام، والموت إلى بعث وحياة وإلى عنقاء «تموت من جديد / تولد من جديد»(ص34). فوجودها إذن في الكون الشّعريّ علامة دالها الموسيقى والتّناغم ومدلولها الميلاد والحياة ؛ ومن هذا المنطلق تكفّ قصيدة البوجديدي عن كونها «القصيدة الخفيفة» (7) أي ذلك النمط من القصيدة الذي يستمد شعريته من الكلام السائد لتصبح سجلا لغويا وشعريا ساميا ونبيلا (8)، ما استدعى من البوجديدي أن يرتقي بمنجزه الشعري إلى مقام القصيدة النموذج التي يحلم بها كل شاعر وأن يبتكر لغته الفريدة وألاّ «يرسم سوى نغمات» (ص 37) تعمر كونه بجماليّات التّناسب بين الأصوات والأنغام وقد كان عالم الشّاعر مزدحما بالشّكول والألوان والعناصر ؛ وكان للمرأة الدّور الأسطوري القديم في التّأليف فيما بينها، فحضورها حضور رؤيويّ فتغدو في القصيدة حلما وخيالا أكثر من كونها حضورا وجسدا، ولذلك نستطيع القول إنّ الشّاعر لا يعشق امرأة وإنّما يتعشّقها ودليلنا في ذلك خلوّ شعره من مفردات جسديّة أو ذات إحالات شبقيّة، فالعالم لدى البوجديديّ ليس عاشقا ومعشوقا وإنّما عاشق حالم بامرأة / حلم أو بامرأة / رؤيا. والواقع أنّ الشّاعر لم يشأ أن يسلك الدّروب المسطورة في الشّعر العربيّ في تعاطيه مع المرأة، فلا وجود تقريبا لمفردات الصّبا والشّوق والحنين وإنّما آثر أن يكون الحلم هو بديله الشّعريّ معها، ولذلك كانت أغلب قصائده وخاصّة قصيدة «سآتي بعد شتاء» ممهورة بزمن المضارع الدال على المستقبل، الذي هو، حسب فرويد، زمن الحلم، (9)زمن الإحساس بأنّ الرّغبة تتحقّق يعلن الشّاعر «سآتي في ربيع الكلمات / سآتي على صهوة الكلمات» (ص 35). ولما كانت العلاقة حُلميّة، فإنّها مشرعة على كلّ الممكنات الأسطوريّة والتّراثيّة فيرى الشّاعر نفسه «الشّنفرى / فارس الفلوات / وقاهر اللذات» (ص 36)، ويغدو الخطاب غنائيّا محوره ضمير الأنا، وهو ما حدّ من جموح النصّ إلى الدّراميّة التي تكاد تكون غائبة في الدّيوان ؛ حتّى المرأة التي يتعشّقها لم يمنحها فعاليّة الكلام والتّعبير والبوح . .ولكنّ الشّاعر قد استعاض عن هذا الاختيار الشّعريّ والجمالي باختيار آخر هو عذوبة الكلام ورقّة الإحساس وطفولة الشّعور فـ «أنا بلغ الشّوق منّي المدى». فقد كان كلامه الشّعريّ متقشّفا ومقتصدا دون أن يكون ذلك مؤشّرا على ضيق عالمه، فمن ندرة الكلام تنبجس الصّورة. ويمكن أن أقارن الشّاعر علي البوجديديّ، في هذا الصّدد برسّام يكتفي باللّونين الأسود والأبيض، وهما سيّدا الألوان، في رسم لوحاته وبالنّسبة إلى الشّاعر في رؤية أحلامه التي تنبني، لسانيّا، على بنية الأفعال المضارعة، وزمنيا على الحركة في الزّمن الأسطوريّ وفي الدّيمومة التي يجترحها الشّاعر لنفسه باعتبارها زمن التّجربة الشّعريّة بامتياز، وماديّا لأنّ الحلم يأخذ من مادّة الماء عنصر الانسياب واللّزوجة والاستعصاء في أن يمسك به. وفي ظلّ ذلك يبقى هاجس الشّاعر في «أن يحتمي / من مدينة لا تعرفني / من مدينة تنكرني» (ص 51). وإذا ما كان السيّاب قد احتمى بجيكور من بغداد، وإذا ما كان عبد المعطي حجازي قد احتمى بالبادية من توحّش المدينة في ديوانه «مدينة بلا قلب» الصّادر سنة 1958، فإن البوجديديّ قد رأى في الرّحيل عبر البحر، وعبر البحر فحسب، أفقا ممكنا لممارسة حلمه ولمقاومة نداء المدينة ولأمثلة صورة المرأة كما كانت في المتون القديمة، وللبحث عن اليقين والسّكينة التي ألفتها الشّاعرة الكبيرة فضيلة

الشّابي في عمق صحراء تونس وفي تمبوكتو حيث الرّمال تتكوّم على الرّمال (10).

الحنين إلى السيّاب وأصحابه :

يبدو أنّ الحرارة عنصر من عناصر توليد الشّعر في العلاقة مع الأشياء ومع الكائنات، فالبرودة والثّلوج تشيع الوحشة والوحدة خاصّة في الكائنات الجنوبيّة، والشّاعر علي البوجديدي ينزع لكي يكون جنوبيّا في انتمائه، بحريّا في سياحته، ولذلك «يمرّ الشّتاء / سحابة عمياء» (ص 52). وهذا الشّعور بالبحث عن الحرارة هو ذات الشّعور لدى الطيّب صالح مثلا بعد أن أنفق عمره وعمر أبطاله في بلاد تموت من الصّقيع حيتانها، ففي الحرارة، حرارة الجسد والرّوح، وقبل ذلك وبعد حرارة العواطف البشريّة وقوّتها وعنفوانها التي لا يمكن أن تينع وتزدهر حيث «تزداد ثلوجنا / وتعظم ذنوبنا» (ص52). وإنّما حيث الزّهور والياسمين والنّرجس والورد، فالشّاعر يشيع في قصائده الشّذا والعبير على نهج الشّاعر الياباني القديم، فالرّائحة تقرّب الكائنات بعضها من بعض كما إنّها تحرّك المشاعر والغرائز والشّهوات. فالمرأة قبل أن تكون جسدا هي رائحة تنادي الذكر كما تقول العبارة المسعديّة الخالدة، وفي لحظة من لحظات الدّيوان وخاصّة في قصيدة «عذراء يكفيني بكاء» يجتهد الشّاعر في أن يمنح لعلاقته بالمرأة بنية وشكلا محدّدين، فهذه المرأة «فرعونيّة الطّيب» (ص 56)، وهذه المرأة «مومس سوداء» (ص 57)، وما بين الصّورتين المتعارضتين يتحرّك وعي الشّاعر ذهابا وإيّابا ،و تتطور القصيدة داخل «قانون التضاد» (11) ما بين الصّورة المثلى للمرأة الأسطوريّة وما بين الصّورة النّموذجيّة للمرأة المسلوبة حريّتها ولم يعد جسدها ملكا لها. ويبدو لنا أنّ الشّاعر عرف المرأتين في ذات الحين أو في لحظتين من لحظات التّجربة الشّعريّة ولكنه، ونظرا لانتمائه الجنوبيّ نأى بذاته عن النّموذج الثّاني للمرأة مؤثرا عشتار لأنّها «تقهر الخنوع / تشعل لنا الشّموع / لتولد من عدم / ويزهر الرّبيع» (ص 59). ومن هذا المنطلق تسلك الكتابة الشّعريّة لدى الشّاعر منعرجا جديدا وهو إحياؤه لرموز شعريّة وأسطوريّة خلنا أنها اندثرت من الوعي الشّعريّ أو تضاءلت إنتاجيّتها السّيميائيّة من القصيدة، وعلى هذا النّحو استحضر تموز وعشتار وعشبة الخلود والسّندباد، وهذه الرّموز تذكّرنا بالعصر التّموزيّ للشّعر العربيّ، وهي تلتقي دلائليّا في الأمل في البعث والميلاد والنّهوض. ولكنّ الشّاعر كان يحلم بلحظة من العشق الصّافي، ولذلك أيقن بالقدرة التّطهيريّة الكبرى للنّار فـ «النّار تغسل الأحلام» (ص59). و«النّار تنجب إنساننا الجديد» (ص59). ومن وحي هذه الرمزية الفائقة للنار و«قدرتها في توحيد الرموز» (12) استدعى الأسماء الأسطورية المذكورة باعتبار دلالتها التموزية الجامعة، وهذا الكائن المثالي الذي يحلم به الشّاعر هو كائن لا يأثم في العشق ولا يأثم في حقّ الآخر، وهو أيضا خالق لديمومة تتوحّد فيها فاعليّة الأساطير الرمزيّة بحلم «من صنع البشر» (ص59). وفي ظلّ هذه الدّيمومة التي يمكن أن تدوم لجزيئات من اللّحظة أو الدّهر كلّه والتي هي أيضا بديل عن التّاريخ الرّياضيّ والموضوعيّ، يلوذ الشّاعر باللّيل الذي هو المعادل الزّمنيّ للون السّواد بيد الرسام كما أسلفنا. فاللّيل في هذا الدّيوان ليس زمنا بالمعنى الميقاتيّ وإنّما طاقة وحركة وقوة إلى المجهول، سواء كان هذا المجهول «غياهب السّجون» (ص60). «أو كان نذيرا بالطّوفان والحديد» (ص60). وفي كلّ الأحوال فإنّ اللّيل قوّة تشكيليّة في القصيدة لأنها تمنح السّواد حضوره كما أنها تجعل النّور قوّة كامنة وتنتظر الولادة والبزوغ. ويعدّ هذا الزّوج (النّور/ الظّلمة) فاعليّة من فاعليّات إنتاج المعنى لدى الشّاعر على البوجديديّ وهو في الأصل من «الأزواج الكبرى المولدة للشعرية» (13)، وهو قد استوحاه من الشّعراء المؤسّسين مثل السيّاب والبيّاتي ممن كان الوعي الشّعريّ لديهم يتحرّك بعنف بين القطبين المتضادّين باعتبارهما صدى للتوتّر بين القديم والجديد .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

إنّ المدينة التي يهفو إليها الشّاعر هي مدينة «الهوى والهواء»، هي متنفّس للحريّة التي ينشدها الكائن البشريّ، وهي فضاء لرغبات مكبوتة في كتابة الشّعر وفي بلوغ مبلغ سيزيف في المنزلة والمكانة، هي إذن جهد منحوت، يصنعه الشّعراء والفنّانون والحدوسيّون. إنّها فضاء فردوسيّ لم يعمّره الشّاعر طوبوغرافيّا بالجنان والخمور والنّساء واللّذائذ وإنّما بالحريّة وبالحبّ وبالقدرة على العطاء. إنّها «مدينتي المسحورة» (ص66) التي يماهيها الشّاعر بمسقط رأسه وبالمدينة الأمّ وبالمدينة الرّحم ولذلك فإنّ الشّاعر يستعيد في هذه المدينة الحلم زمنا طفوليّا، أموميّا زاخرا بـ «الحلم والمطر» (ص66). شبيها بزمن السيّاب، وهو يخاطب جيكور أو وهو ينفر من بغداد. في هذا المقام يحُسب للشاعر أنّه لم يقع تحت غواية المكتوب الشعري الحداثي الأول بأن يتخذ «الأندلس موتيفة للتعبير عن المدينة الحالمة»(14) تماما كما فعل أدونيس والسياب وحجازي وسعدي يوسف وإنما تولدت هذه التجربة الرؤيوية والحلمية من صميم علاقته بالأشياء والمدركات.

إنّ الشّاعر مسكون بالزّمن التمّوزيّ للشّعر العربي ولا شكّ، فهو بعيد الاِشتغال على الأساطير القديمة وبها ويسعى إلى أن يستمدّ منها رمزيّتها الفائقة وعلاقتها بالمتخيّل وبالعقل الباطن ولكن ما يلاحظ أنّه نزع عنها حمولتها الايديولوجيّة القديمة والتي كانت في الخمسينيات شرط وجودها في القصيدة، فهو تعاطى معها باعتبارها شبكة من الدّوال أكثر من كونها أدوات لإنتاج الدّلالة. وهذا ما يخلق مسالة جماليّة أخرى متّصلة بإحياء الرّموز وطرائق هذا الإحياء حتّى لا يكون مكرورا وإعادة إنتاج للمكتوب.

وفي كلّ الأحوال فإنّ ديوان الشّاعر البوجديديّ قد أمسى فضاء للتّواصل مع الشّعر العربى في أزهى فتراته والتي تعدّ إلى الآن مصدرا للإلهام وللكتابة. وإذا ما اختار الشّاعر بين النّور والظّلمة (اللّيل)، فهو بالتّأكيد سيختار النّور إذ أنّ في النّور حياة وحركة وإبصارا، فيما الظّلمة عماء وسكون وموت «فاللّيل باسطا ذراعه / يصفّر في ريح صرصر صقر» (ص77). و«اللّيل يرمينا من حجارة من سجّيل» (ص 71). و«اللّيل فينا . . . ليل سدوم» (ص 71). وغير ذلك من الدّلالات الفنيّة والتّشكيليّة التي اِستوحاها الشّاعر فيما يبدو من عالم الرّسم وأقحمها في فضاء الشّعر حتّى يعمّق من لحظة المرئيّ في قصائده. إنّ من عادة الشّعراء أن يلعنوا الظّلام وأن يبدّدوا السّواد كلّما وقفوا على مدارات الرّعب بحسب عبارة النّاقد التّونسي البارز محمّد لطفي اليوسفي، خاصّة وأنّ لليل ومشتقّاته إمكانيّة التمدّد والتوسّع مثل لوحة زيتيّة تتضاءل فيها مساحات النّور والبياض بحيث يصبح الرّبيع ذابلا في العيون (ص72). و«يوشّح وجهه السّواد» (ص 72). وتغدو «النّساء كالحات / لا ماء في جلودهنّ . . ./ لا نسيم في حناجرهنّ» (ص73).

هذا الزّمن ليس زمن الشّاعر. ولأجل ذلك أحيا الشّاعر علي البوجديديّ مرّة أخرى فكرة الرّحيل والاِرتحال من «مدائن يولد فيها الرّدى» (ص75). وفكرة الرّحيل هذه موجودة ومتداولة بكثرة خاصّة في الشّعر التّسعينيّ التّونسي لدى يوسف رزوقة ولدى الشّعراء الذين هجروا قراهم ومدنهم ومرّوا بخبرة التّرحال المكانيّ، فالضّيق بالمكان أو بالفضاء يدفع إلى البحث عن فضاء آخر، ولا يكفّ البوجديديّ عن تخيّل مكان جديد على أن يكون الماء محوره ومداره فـ «أعانق الخطر. . . في لجّة البحر العميق» (ص74). فهو كائن مائيّ فيه ما فيه من رقّة الماء وحركته وانسيابيّته وبياضه واستعصائه عن القبض، وهذا ما ولّد في وعي الشّاعر رغبة في المضيّ قدما نحو التّرحال «في بلاد بعيدة» أو «في بلاد ناءت بها المسافات الشّديدة» (ص77). والملاحظ أنّ الشّاعر كلّما أوغل في التّرحال وفي الحركة في المكان وبين الأشياء، تمدّدت السرديّة في النصّ وأصبح للنّثر قوّة الشّعر وتسرّبت في أعطاف القصيدة حكاية أو محكيّ يلملمه الشّاعر بأقلّ ما

يمكن من المفردات وبأقصى ما يمكن من الحركات، وهو ما تجلّى بوضوح في «مبدع في بلاد بعيدة» (ص 73). وفي قصيدة «ليال من أنس قديم»، وفيهما يتقدّم السّرد من خلال روح الشّعر ويتكثّف الشّعر من خلال قدرة السّرد في ربط الأشياء والحركات بعضها ببعض، ولكنّ المأخذ الذي من الممكن أن نشير إليه يتمثّل في أنّ الصّورة الشعريّة كثيرا ما ينفرط عقدها أمام التمدّد القويّ للسّرد، فالصّورة بنية مكانيّة ثابتة تركّب على بنية زمنيّة متحوّلة، إلاّ أنّ وفرة الحركات في القصيدة يحرم الصّورة من فاعليّة تثبيت بنيتها؛ والذي ضاعف من هذا المشكل الفنيّ والجمالي إيثار الشّاعر الاشتغال على الرّباعيّات بدون انتظام بحيث كان الاشتغال عليها إيقاعيّا وشكليّا على حساب المقدرة في صنع الصّور وإنتاجها .

إنّ «الكود (الشّفرات)» التي ينمو بها الدّيوان تتولّد كلّها تقريبا من تيمة البحر واللّيل وحركة الرّحيل من الماء إلى الماء بحثا عن عوالم فاضلة، وفضاءات فردوسيّة متخيّلة فيما تتطوّر البنية اللّسانيّة للدّيوان من خلال قوّة المكوّن النّثريّ الذي يستقوي على الشّعر بالرّموز والأساطير، ويحرّك التّدلال في القصيدة بالتّناص أو التّأثر أو التّجادل مع نصوص أخرى، أهمّها الشّعر الخمسينيّ والعصر التّموزّي لهذا الشّعر. ولكن هناك بعد آخر لا يمكن أن تهمله القراءة وهو قلق الذّوات والشخصيّات إذ أنّها تتحرّك في عالم لزج وعلى سديم رخو وهو ما يضاعف أشواق الشّاعر إلى الماوراء في لحظة صوفيّة تتّحد فيها ذاته مع الماء والبحر، ففي قصيدة لافتة للانتباه تتوارى ذات الشّاعر خلف طبقات من الرّموز لكي يواجه الشّاعر الأسطورة بالأسطورة، السّندباد البحريّ بطائر الفينيق، الرّحيل والإبحار بالميلاد والانبعاث «من صحراء الخوف» (ص101). و«من مدافن الهوى البعيد» (ص 105). و«ممّا ينبت في الأفق المعتم» (ص107). وخاصّة من امرأة «تنشب أظفارها في لحمك» (ص106). فذات الشّاعر في هذا المقام تماثل روح المتصوّف الذي يتحرّك في الزّمان من دون قيود المادّة ولا إكراهات الجسد ويصنع لنفسه ديمومة يقاوم بها سلطة الزّمن على الوعي وعلى الوجود. وللتّعبير عن هذا المنحى في التّعبير أو هذا الطّور من التّجربة نرى أنّ الشّاعر علي البوجديديّ قد انتخب من دون الرّموز القديمة رمز السّندباد الذي كان، في حدود اطّلاعي على الشّعر، غائبا في العقدين الأخيرين كما لو أنّ العصر التّموزيّ قد استنفذ دلالاته ويحسب للشّاعر تعاطيه مع هذا الرّمز وإن لم يصبه التّوفيق في التّعامل مع رمز طائر الفينيق، إذ ما كان عليه أن يقرنه بغنائيّة مسرفة في محورة الخطاب على ذات الشّاعر، فالأصل أن يكون طائر الفينيق تعبيرا عن بعث جماعي أو حركة تحرّر من واقع متخلّف لا عن حالة عشق .

وأيّا كان الأمر فإنّ الشّاعر أوغل في التّرميز في آخر قصائده ولسنا ندري إن كان يخاطب امرأة متخيّلة أو وطنا عرف النّور والإشراق، كما نلاحظ تمدّد مساحة البياض والضّياء في الكون الشّعري. فالشّاعر يكرّر مفردة الفجر أكثر من مرّة بمعنى واحد وهو معنى الولادة وبدء الحركة، وتشيع في أعطاف القصيدة الأخيرة أحلام يقظة تدفع بالشّاعر إلى الاحتفاء بالحياة والحبّ والشّعر ويقيم علاقة شبيهة بتلك العلاقة التي ينهض بها شاعر الهايكو الياباني مع الطّبيعة والعناصر فـ «يزهر الورد / يبرعم الزّهر» (ص117). وفي ظلّ هذا النّمط من الكتابة يتضاءل حضور الاستعارة وتقترب الكلمات من الأشياء وتنشأ رمزيّة المعنى من العلاقة مع الأشياء وليس من التّأويل الذي يجد مكانه في العبارات والكلمات. ولأجل ذلك نلاحظ وجود خيال ماديّ في شعر البوجديدي، خيال يحتفي بالماء وبالبحر ويتمدّد حيث الزّهور والورد ويشتغل بالنّور ومعه. الشّاعر أحيا رموزا من العصر التّموزي نزع عنها قوّتها الايديولوجيّة السّابقة وأترعها بعذوبة الشّعر. ما يمكن أن نشير إليه هو استبدال الملحميّة بالغنائيّة خاصة وأنّ هذه الرّموز مخلوقة للتّعبير عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تاريخ جماعيّ وليس عن رؤية فرديّة. وأيّا كان الأمر فالشّاعر علي البوجديديّ قد حدّد مرجعيّته في الشّعر، المرجعيّة التّموزيّة، وفي ذلك سلاح ذو حدّين، إمّا الاستلهام الخلاّق والإضافة النوعيّة من المكتوب الشّعريّ، وإمّا الوقوع في المحاكاة وإعادة إنتاج المكتوب.

الهوامش والإحالات

*) المصدر: علي البوجديدي، ديوان الليل والغيوم ،الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013. وستكون الإحالات إليه داخل المتن بذكر رقم الصفحة مباشرة بعد الشاهد.

1) غاستون باشلار، الماء والأحلام، ترجمة د.علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص33.

2) غاستون باشلار، مرجع سابق ،ص.33

3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الكتاب العربي، بيروت 1987، ص.117

4)غاستون باشلار، م .س، ص35.

5)غاستون باشلار، م.س، ن.ص.

6)كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،1987، ص 47

7) Jean Molino Joëlle Garde- Tamine ,Introduction à l' analyse de la poésie ,Paris ,puf,1987,p.101

8) Ibid

9) فرويد، تفسير الأحلام، دار المعارف بمصر، مصر، دون تاريخ، ص.527

10) انظر مقدمتنا للأعمال الشعرية الكاملة للشاعرة فضيلة الشابي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، 2013، ص.27

11) كمال أبوديب، مرجع سابق، ص.47

12) Gaston Bachelard ,La psychanalyse du feu , ,Ed.Gallimard , Paris 1947,p.99

13) محمد لطفي اليوسفي ،لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، ،تونس 1992، ص.71

14) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة عدد 196، الكويت، 1995، ص.302

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محاولة في تجنيس نصّ «حامد جمعة وقصائده الموزونة» لعبد الرحمان مجيـــد الرّبيعـي

سيف الدّين بنزيد/ باحث، تونس

▪ التقديم:

يقول الرّبيعي في رسالة بعثها إلى صديقه العراقي د. محمّد صابر عبيد : «أخبرتك بأنّني أنجزتُ كتابا جديدا إلى حدّ ما وسمّيته «وجوه مرّت، بورتريهات عراقيّة» وربّما أرسلته إلى دار الآداب» (1).

وفعلا نُشر هذا الكتابُ لكن ليس بلبنـان وإنّما بسوريا عن دار الفرقد وذلك سنة 2008، ويتجلّى لنا من خلال ما ورد في الرّسالة المبعوثة إلى محمّد صابر عبيد بتاريخ 28/ 05/ 2006 ومدخل المجموعة المُحرّر في صيف السّنة نفسها أنّ المؤلّف قد انتهى من إنجاز نصوصه قبل حواليْ سنتيْن من نشرها.

وقد أفرز هذا الكتاب محاولات نقدية نذكر من بينها مقالا للجامعيّة فوزيّة حمّاد بمجلّة «الحياة الثقافية» تحت عنوان «كتابة الذكرى أو «الفرار إلى الزمن الجميل» قراءة في «وجوه مرّت» لعبد الرّحمان مجيد الرّبيعي»(2) ودراسة للدكتورة جليلة الطريطر بعنوان «أدب البورتريه – النظريّة والإبداع»(3) وبعض المقالات في الإنترنيت لعذاب الرّكابي (القصة القصيرة–البورتريه) (4) ود. علي القاسمي (وجوه ووجوه) (5). . .

ولم يتفق النقاد على ضبط أجناسيّ للمجموعة، فالباحثة د. الطريطر تذهب إلى كون الكتاب يندرج ضمن «كتابات الذات» وإلى أنّ «بورتريهاته العراقيّة» قريبة من نوادر البخلاء للجاحظ في كونها تنهض بوظيفة إعادة بناء سياق اجتماعيّ وثقافيّ مصغّر تأتلف فيه تلك الوجوه، وفي الاتجاه ذاته تقريبا تقول فوزية حمّاد إنّ الكتاب «كتاب الذكريات والوفاء للذكرى (. . .) يمكن اعتباره دراسة نفسيّة اجتماعيّة لنماذج بشريّة متنوّعة»(6) في حين زعم القاسمي أنّ النصوص «كاريكاتورات» واعتبرها الرّكابي «قصصا».

ولعلّ هذا ما أغرانا فدفعنا إلى النظر في المجموعة، وقد اخترنا النصّ الخامس «حامد جمعة وقصائده الموزونة» نموذجا لتقييمه أجناسيّا وارتأينا أن نقسّم مقالنا إلى أربعة عناصر :

1 ـ قراءة في العنوان.

2 ـ كيفيّة إنشاء شخصيّة حامد جمعة.

3 ـ تجنيس النصّ.

4 ـ ما وراء النصّ.

1 ـ قراءة في العنوان:

أطلقت العديد من التّسميات على «العنوان» فهو «نصّ محيط/ Péritexte» (7) و«عتبة/ seuil» من عتبات النصّ الأدبيّ(8) و«بهو/ vestibule تدلف منه إلى عمق العمل الفنّيّ»(9)... والجامعُ بين هذه المصطلحات هو التّمهيد للدّخول إلى عالم الكلمات. فالعنوان إذن هو بمثابة الممهّد أو القادح أو النصّ الصّغير الافتتاحيّ الذي يحيلنا على مضمون التّجربة الإبداعيّة وأبعادها الرّمزيّة قبل ولوج النصّ الكبير.

وقد تضمّن كلّ عنوان من عناوين النصوص العشرة في مجموعة الرّبيعي اسمَ شخصيّة من الشّخصيّات التي علقت وجوهُ أصحابها بذاكرته، وهذه الوجوهُ تبدو توضيحا للعنوان الخارجيّ الممهّد لولوج النصّ الكبير، ولقد تجاوز أسلوبُ العنونة الدّاخليّة عند الرّبيعي في أثره «وجوه مرّت» مستوى الظاهرة إلى مستوى التقنية، إذ ليس من الاعتباطيّ حضور أسماء الشخصيّات في كلّ العناوين.

أمّا غاية المؤلّف من إيراد عنوان النصّ مركّبا عطفيّا فهي لفتُ انتباه المتلقّي إلى المعطوف عليه «قصائده الموزونة» وهذا ما يجعلنا صراحة نتساءل:

1 ـ ما علاقة حامد جمعة بالقصائد الموزونة؟

2 ـ ألمْ يكنْ ممكنا أن يُعنون الرّبيعي النصّ بحامد جمعة والشّعر؟

3 ـ ألا تبدو هنالك نبرة سخرية في العنوان؟

4 ـ ألا يمكن أن يكون اختيار شخصيّة حامد جمعة اختيارا يُمرّر من ورائه الربيعي المنحاز إلى قصيدة النثر رأيه في الشّعر؟

2 ـ كيفيّة إنشاء شخصيّة حامد جمعة:

استفاد الكثير من الأدباء العرب من تقنيّات فنّ الرّسم في كتاباتهم كجبران خليل جبران وعلي الدّوعاجي المولع بالكاريكاتور ونزار قبّاني الذّي تلقّى أبجديّات هذا الفنّ في إيطاليا لتكون ثمرة تعلّمه تلك مجموعته «الرّسم بالكلمات» دون أن ننسى الكاتب عبد الرّحمان مجيد الربيعي الذي كان لالتحاقه بمعهد الفنون الجميلة ببغداد الفضلُ في تأليف «وجوه مرّت بورتريهات عراقيّة». والسؤال الأساسيّ هو كيف أنشأ المؤلّف شخصيّة حامد جمعة؟

للإجابة عن هذا السّؤال سنعتمد توزّع دلالات النصّ على محاور أساسيّة متكاملة تضمّ السّمات الجسديّة للشخصيّة الرئيسيّة وخصائصَها المعنويّة وعلاقاتها الاجتماعية وبيئتها المكانية.

2 ـ 1: محور السّمات الجسديّة:

إنّ أوّل ملمح لحامد جمعة يعترضنا في النصّ هو أنّه في سنّ الكهولة ثمّ تتجلّى لنا عادة من عاداته وهي الابتسام بانشراح، وقد أفرد الربيعي في الصفحة (49) مقطعا كاملا لتصوير هذا الوجه العراقي، فوصفه بأنّه بهيّ، ووقور، أنيق في هندامه، حريصٌ على لبس البُدلة الكاملة والتعطّر وارتداء ربطة العنق والعناية بشعره الكثّ الذي زحف عليه الشّيبُ كما وصفه وصفا كاريكاتوريّا مُوَظّفا، فتناول رسمه بصورة ساخرة عن طريق المبالغة في تضخيم عيوبه، إذ ركّز على بداية هيكله ورخاوة حركته وثُقْلها وصعوبة استرجاع الأنفاس صيفا بعد المشي وكثرة التعرّق والعجز عن تحريك العنق لضخامته إلى درجة يكاد فيها اللحم يتهدّل على الكتفين.

وتُذكّرنا هذه اللوحة بما رسمه الدّوعاجي في قصّته «سهرت منه الليالي» حين قال: «كانت الخالة امرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممتلئة الجسم يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده وهي تطلع درج السلّم لاهثة شاخرة تتصبّب عرقا»(10)، لكنّ الفرق الجوهريّ بين اللوحتين هو أنّ وصف الدّوعاجي لا يخدم أحداث القصّة في حين أنّ وصف الربيعي مقصديّ لأنّه بذلك مهّد لعقدة النصّ، فلو لمْ يُقدّمْ لنا صورة حامد جمعة على تلك الشاكلة المضحكة لاستغربنا من الكلام الوارد على لسان الشاعر كمال نصرت حين قال: «الأستاذ حامد جمعة رجل له وزن» (ص51) ثمّ أردف بملاحظة صغيرة: «أنّ هذا الوزن هو قرابة المائة والثلاثين كيلوغراما»(ص51).

2 ـ 2: محور الخصائص المعنويّة:

لم يقتصر المؤلّف في وصفه للشخصيّة المحوريّة على ملامحها الجسديّة وإنّما تناول كذلك المشاعر والطباع والأفكار وهو ما لا يتسنّى منطقيّا إلا للمقرّبين من ذلك الشّخص، وقد أفرز هذا المحور بعض مميّزات حامد جمعة المعنويّة، فهو شاعر غريب الأطوار، منحاز للأدباء، محبّ لمجالسهم، متباه بعلاقاته بهم، لغته بغداديّة قحّة، انقطع عن الدّراسة في سنّ مبكّرة، ساعدته انتهازيّته على نشر ديوان شعريّ يحمل اسمه وجمع قصائد للراحل عبد القادر رشيد الناصري ونشرها. ومن بين صفاته الحذرُ فهذا الرّجل لشدّة خوفه من افتضاح أمره كان يُلزم ضحيّته بعدم الحديث عن القصيدة. ولعلّ الشذوذ الوحيد كان مأتاه من شاعر كركوك «جان دمّو» الذي أذاع سرّه لفشل المقايضة بحكم أنّ القصيدة المقدّمة مقابل النوم لم تخضع لمواصفات حامد جمعة وشروطه.

2 ـ 3 :المحور الاجتماعي:

أ ـ العائلة:

كلّ ما نظفر به من الخصوصيّات الأسريّة لحامد جمعة هو أنّ لديه ابنة وحيدة عزباء تُدعى وفاء كُنيَ بها، يتمنّى بفارغ الصبر زواجها لتستقرّ وتنجب له الأحفاد.

ب ـ محمود العبطة:

هو الباحث الشهيرُ والمحامي النّحريرُ صديق الصّغار والكبار، ابنُ الكرخ الوفيّ وصاحبُ حامد جمعة منذ أيّام الصّبا ومقاعد الدّراسة بمحلّة الشوّاكة، وقد اعتنى الربيعي ببعض الخصائص المعنويّة لهذا الرّجل فصوّره لنا شتّاما يتمتّع بلسان حاد صلف وشجاع لا نظير له وتكمن المفارقة في كون حامد جمعة يبتسم بانشراح من دعابات العبطة وتعاليقه.

كما أورد الربيعي رواية خطيرة تقبل الصدق والكذب مفادها أنّ محقّق ديوان الناصري وكاتب مقدّمته هو هذا المحامي لا لشيء إلا لكون عمل ضخم كهذا يتطلّب بحثا وعناء لا يقدر عليهما حامد جمعة ومالا كثيرا للطباعة والنشر لا يقدر عليه العبطة.

وقد أورد المؤلّف على لسان أحد أصحابه الجملة التالية: «لويش تدوّرون عن النغل ومن بزّره؟» (ص55) وهي جملة تزيد الربيعي حيرة إلى درجة التناقض، يقول: «وارتضينا بهذا الجواب فقد وجدناه معقولا رغم أنّه ليس معقولا»(ص55) وذلك لعدم اقتناعه بقدرة حامد جمعة على إنجاز عمل كهذا، وتؤدّي كلمة «نغل» ذات الإيحاء الجنسيّ وظيفة دلاليّة هامّة في النصّ لأنّها منطقيّا موجّهة إلى المحقق الوارد اسمه على الغلاف أي إلى حامد جمعة الذي انتقم لنفسه بالطريقة التي رآها صالحة للانتقام.

ج ـ كمال نصرت:

خصّص الربيعي لوصف هذا الأديب حيّزا نصّيّا هاما وأوّل معلومة نتلقفها هي أنّه شاعر شبه مقعد ثم نتبيّن إعاقة هذا الرّجل إذ قرّبها الربيعي للأذهان بقوله: «لعلّ هناك خللا ما أصاب عموده الفقريّ مبكّرا فبدأ وكأنّ صدره ملتصق بحوضه» (ص50) وقد أدّت هذه الشخصيّة دورا مهمّا في تأسيس القصّة وسير الأحداث فلولا استفزازها لحامد جمعة لما كان للشخصيّة المحوريّة فاعليّة في النصّ.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

2 ـ 4 : المحور المكانيّ:

تدور أحداث النصّ في بغداد خاصة في المقاهي التي يؤمّها الكتّاب والصحفيّون، وقد قدّم لنا الرّبيعي أسماء تلك المقاهي وأسماء عدد من روّاد بعضها، فمن مقاهي شارع الرّشيد يورد «مقهى البلديّة» و«البرلمان» و«حسن عجمي» و«مقهى عارف آغا» حيث مجلسُ محمود العبطة و«مقهى الزهاوي» حيثُ يلتقي بعض الأدباء المخضرمين ككمال نصرت وشفيق القيماقجي ويذكر من المقاهي الشهيرة «القهوة البرازيليّة» التي كانت محلّ تهيّبه في شبابه لجمعها نجوم الساحة الثقافيّة العراقيّة كالسيّاب والبياتي وبلند الحيدري وحسين مردان وعبد الملك نوري.

واللافت للانتباه أنّ حامد جمعة يتردّد على كلّ هذه المقاهي دون استثناء وقد أُستُهلّ النصّ بالجملة التالية: «كنت أراه في مقاهي بغداد التي يرتادها الأدباء» (ص47)، لذلك من المنطقيّ أن يصفه المؤلّف بصديق الأدباء لكنْ خصّ منهم في موطن آخر الذين هم في سنّه مشكّكا في مصداقيّة علاقته بالشبّان وهو ما ورد على لسان أحد مُجالسي العبطة وهذا يُضفي طابَع الغموض على الشخصيّة المحوريّة.

وإلى جانب الحضور المكثّف للمقاهي في النصّ نجد ذكرا لبعض الأماكن الأخرى كبارات شارع أبي نواس التي يكون فيها حامد جمعة محور سخرية وتهكّم، يقول المؤلّف: «جوابه يجعلنا نكتم ضحكاتنا بصبر أيوب لكنّنا نفرغها أضعافا ليلا عندما نلتمّ بأحد بارات شارع أبي نواس» (ص54)، ومن الأماكن كذلك: الفندق الصغير الواقع فوق مقهى الزهاوي والذي لا يبعد عن مقهى عارف آغا إلا بضعة أمتار هي عرض شارع الرشيد وتعود ملكية هذا الفندق إلى حامد جمعة، وهو موطن شبهة في نظر الربيعي ففي هذا المكان تتمّ ليلا عمليّات مقايضة غريبة حيث تكون القصيدة ثمنا لنوم شاعر سكران مهمّش تعوّد النوم في ظروف سيّئة، وقد زعم الربيعي انطلاقا من رواية مسموعة مجهولة المصدر(11) أنّ ديوان حامد جمعة هو ثمرة تلك المقايضات القذرة.

3 ـ تجنيس النصّ :

كان تعاملنا مع هذا النصّ في العنصر الثّاني قائما على أساس أنّه «بورتريه» مادام المؤلّف قد أضاف في الصّفحة الدّاخليّة للعنوان الرئيسيّ عنوانا فرعيّا هو «بورتريهات عراقيّة».

فإلى أيّ حدّ يُمكن اعتبار هذا النصّ بورتريها؟ وهل هو نصّ مرجعيّ أم لا؟

لقد كان للعنوان دورٌ كبير في تأطير قراءتنا، إذ جعلنا نلجُ النصّ وبأذهاننا اسمُ علم هو «حامد جمعة» ليس لشاعر من صُنع مُخيّلة الرّاوي وإنّما هو لشاعر له وجود حقيقيّ في التّاريخ، تعرّف عليه الربيعي أثناء إقامته ببغداد أي في مرحلة شبابه.

وقد ذهب د. علي القاسمي إلى كون نصوص الربيعي «كاريكاتورات» أكثر من بورتريهات مُعللا ذلك بقوله: «إنّه (أي الربيعي) كتب نصوصه بأسلوب ساخر مُضحك يبعثُ المُتعة والبهجة في النّفس». ونحن لا نرى صراحة شخصيّة حامد جمعة «كاريكاتوريّة» بنسبة 100 % لأنّ المؤلف مزج في رسمه لهذه الشخصيّة بين الأسلوب القريب إلى الواقع الجاد والأسلوب المائل إلى السّخرية، وهذا ما يجعلنا لا نشاطر علي القاسمي رأيه ونضمّ في المقابل صوتنا إلى صوت الناشر لنقرّ بأنّ الشخصيّة المحوريّة هي لوحة رسمتها حروف الكلمات بقلم الربيعي الذي لم يقتصر على الملامح الخارجيّة للوجه بل تعدّى ذلك إلى سائر أعضاء الجسم كما تناول أفكار الشخصيّة ومشاعرها الدفينة. وقد تضمّن النصّ لوحات لشخصين آخريْن هما محمود العبطة وكمال نصرت إلا أنّ الوصف كان أكثر بروزا في رسم الشخصيّة المحوريّة. ورغم أهميّة هذه المقاطع الوصفيّة المبثوثة في أرجاء النصّ فإنّها لا تُشكّل قوام الحكاية لخلوّها من الأحداث وافتقارها لعنصر الزّمن وإنّما هي تُشكّل آليّة من آليّات القصّ. فالغاية إذن من تلك اللوحات لا تكمن في ذاتها بل تكمن في إنشاء الأسلوب السردي إذ عليها تُبنى الأحداث وتتطوّر المواقف.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذلك فالنصّ بالأساس سرديّ تتخلله مقاطع وصفيّة وخطابات مباشرة أغلبها باللهجة العراقية العاميّة، وقد نفى علي القاسمي أن تكون نصوص «وجوه مرّت» قصصا بقوله: «فإنّ نصوص الكتاب لا يُمكن تصنيفها قصصا حتّى من قِبل أقلّ الكتّاب حرصا على التجنيس أو أكثرهم إيمانا بتداخل الأجناس الأدبيّة، فليس ثمّة حكاية ولا تطوّر للأحداث ولا عقدة ولاحبكة» (12). ونحن نرى أنّ في هذا الرأي تحاملا لكونه شمل كلّ نصوص المجموعة دون تقديم الحجّة والبرهان، فنص «حامد جمعة وقصائده الموزونة» خاضع لمقوّمات القصّة وليس من الاعتباطيّ أو السّخف أن نجد على صفحة الغلاف الخارجيّ تحديدا أجناسيّا يقرّ بأنّ النصوص قصص لأنّ النصيّة الجامعة L'architextualité وهي العلاقة الأكثر تجريدا من العلاقات الخمس التي يوردها جينات (13) أمر يجب أخذه بعين الاعتبار رغم اللبس الاصطلاحيّ الذي أوقعنا فيه الربيعي.

في هذا النصّ نجد أسلوبا سرديّا يمزج بين الحوار والوصف وحضورا لشخصيات: البطل (حامد جمعة)، المساعد (محمود العبطة) والمعرقل (كمال نصرت) وبعض الأطراف الأخرى كنادل المقهى والشاعر جان دمّو لها تأثير على مجرى الأحداث، كما نجد حكاية تمتدّ على فترة زمنية معيّنة وتدور في مكان عام واحد هو بغداد، وحتّى نتبيّن المنحى القصصي سنلخّص الحكاية في النقاط التالية:

أ ـ وضعيّة الهدوء: حامد جمعة رجل مولع بارتياد مقاهي المثقفين.

ب ـ بداية التأزم: تظهر في إحدى تلك المقاهي الشخصيّة المعرقلة الشاعر كمال نصرت.

ج ـ وضعية التأزم: استفزاز الشخصية المعرقلة للبطل حامد جمعة.

د ـ العقدة: وعيد البطل وتهديده لكمال نصرت برفع دعوى قضائية ضدّه.

هـ ـ هدوء نسبي: نجاح الشخصيّة المساعدة (المحامي محمود العبطة) في ثني البطل عن رفع الدعوى.

و ـ التدرّج نحو الهدوء الكليّ: شروع البطل في الانتقام من كمال نصرت بطريقته، ويتجلّى ذلك في هذين الحدثين: تحول حامد جمعة المفاجئ إلى شاعر ثم تحوّله إلى محقق أشعار.

ز ـ وضعيّة الهدوء الكليّ: حامد جمعة نجم دخل اسمه موسوعة أدباء العراق المعاصرين.

هكذا وبعد تأملنا في خصائص النصّ نخرج بكونه قصّة ميزتها كثافة الوصف وهو ما يذكرنا أسلوبيا ببعض قصص تيمور الأولى كـ «الشيخ جمعة» وبعض قصص الدوعاجي كـ «موت العم باخير» على سبيل المثال.

تبقّى لنا أن نتساءل: «هل هذه القصّة مرجعيّة أم لا؟»

يقول الرّبيعي في كتابه: «الخروج من بيت الطاعة»: «لعلني من أكثر الأدباء العرب اقترابا من تجربتي الحياتيـة في كتاباتي الأدبية ولذا أجدني أعوّل كثيرا على استلهام وقائع هذه الحياة التي عملت من أجل إغنائها وذلك بمعايشة التجارب الحارة وعدم الاكتفاء بالاسترخاء عند الضفاف»(14).

وما فعله الربيعي في هذه المجموعة هو استلهام حيوات بعض الأشخاص الذين كان لهم أو ما زال لهم وجود في التاريخ من بينهم على سبيل الذكر لا الحصر حسين مردان رحمه الله وحامد جمعة وجابر الخطّاب. وقد ذكر الربيعي في مدخل المجموعة أنّه غيّر بعض الأسماء لاعتبارات خاصة تتعلّق بها. وهنا نتساءل كيف لنا أن نتأكّد من مصداقيّة الكاتب في ظلّ غياب أبسط مقوّمات المصداقيّة ألا وهو الاسم خصوصا بعد ظهور شهادة على الإنترنيت لشخص يدعى جابر الخطاب – وهو إحدى شخصيات الربيعي التي مازالت على قيد الحياة – يكذّب ما جاء في قصة «جابر الخطاب في مقهى الأدباء؟» إذ يقول الرّجل: «أخي العزيز (عذاب الرّكابي) قرأت تعليقكم على رواية الكاتب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرحمن مجيد الربيعي (وجوه مرّت) والتي تناولني فيها أنا (جابر الخطاب) ضمن مجموعة من الأسماء وأود توضيح الأمور الآتية خدمة للحقيقة التي ظلمها السيد الربيعي وتجنى عليها في روايته تلك خاصة في الأمور التي تتعلق بي. تعرفت على السيد الربيعي عام 1965 بواسطة ابن عمي المرحوم فائق الخطاب وكان صديقه في الناصرية (. . .) - لم أكتب قصة واحدة في حياتي فأنا شاعر في الفصحى والشعبي ونشرت قصيدة واحدة في صفحة الربيعي ثم انتقلت إلى جريدة كل شيء الأسبوعية فكانت محط كتاباتي في الشعر الشعبي والفصيح والمقالة الأدبية (. . .)كانت مقهى عارف آغا في الحيدرخانة ملتقانا الدائم مع نخبة من الأصدقاء الشعراء منهم من رحل ومنهم من مازال على قيد الحياة رحم الله الراحلين وأمد في عمر الباقين (. . .) وكان الأستاذ الربيعي يزورنا أحيانا فلم أكن أنا صاحب المقهى وكيف يتسنى لمعلم في القرية أن يفتح مقهى في بغداد للأدباء (. . .) إن ادعاءه بأني: «كنت أستمع إلى حكايات الناس وأحوّلها إلى قصص» هو محض افتراء لا يستند إلى الحقيقة (. . .) فهل كان الربيعي يتحدث عن شخص آخر ولماذا يستخدم اسمي في هذا الموضوع المشين. أرجو أن تطلعوا على الحقيقة الكاملة وتصحيح معلوماتكم مع حبي وإخائي جابر جعفر الخطاب 2011 بغداد» (15).

وإنّ أول شيء لفت انتباهنا في نص «حامد جمعة وقصائده الموزونة» هو وجود صورة كاريكاتوريّة له مطابقة لصورة جابر الخطاب، يقول الربيعي واصفا حامد جمعة : «ويتذكّر من يتملاه ضخامة عنقه حتّى أنّ اللحم المتكدّس فوقه يكاد يتهدّل على كتفيه لدرجة يصبح فيها غير قادر على تحريك هذا العنق» (ص 49) ويقول واصفا جابر الخطاب: «حتّى أننا عندما نناديه فإن ثقل عنقه يكاد يلتصق بكتفيه لا يسمح له بالتلفّت. . .» (ص 80).

وهذا التشابه في الوصف الساخر إن دلّ على شيء فيدلّ على تدخّل مخيّلة الراوي في إنشاء قصصه.

أمّا ثاني شيء لفت انتباهنا في النصّ فهو عدم حرص الكاتب على تحديد الأزمنة وهذا يفضي إلى نوع من التعتيم التأريخي، أمّا ثالث شيء ولعلّه الأخطر فهو الاعتماد على الروايات المنقولة والمسموعة من أشخاص مجهولي الهوية من ذلك على سبيل المثال: «وهذا ما سمعناه لاحقا (ص52)» أو «وذات يوم ذكر أحد روّاد مجلس العبطة أنّ حامد جمعة (ص50)» أو «وعنّ لأحد الصحفيين الخبثاء أن يسأله (ص54)» أو «وتردّد في مقاهي الأدباء أن الشاعر جان دمّو ذهب إليه (ص53)» أو « وبدأ الهمس لكنّه لم يخرج للعلن إذ لا أحد من أصحاب القصائد تجرّأ وكشف المستور(ص53)». . وهنا نتساءل: «إذا كان المعنيون بالأمر لم يكشفوا سرّ حامد جمعة علنا وبقيت أسماؤهم مجهولة فماهي حجة الربيعي في إدانة حامد جمعة والتحامل عليه بهذه الطريقة وجعله يبدو في نظر المتلقي شخصيّة مهمّشة نادرة التكرار؟»

هل يكفي ما تردد في مقاهي الأدباء للحكم على الرجل؟ حتّى هذه الرواية المسموعة لم يتلقفها الراوي بشكل مباشر من الشاعر جان دمّو، ولهذه الأسباب سعى الربيعي إلى جعل النصّ يبدو وثيقة تأريخيّة لمرحلة من مراحل حياته هي المرحلة البغدادية فأحالنا إلى الواقع الثقافيّ في فترة الستينيات حاشدا أسماء بعض المقاهي المعروفة وأسماء بعض مالكيها وروادها من الأدباء والشعراء والصحفيين وكذلك عناوين بعض الصحف والمجلات كجريدة البلد اليوميّة لعبد القادر البرّاك والمجلتين الكاريكاتوريتين «قرندل» و«المتفرج» لمؤسسها مجيب حسون المحامي.

واستنادا إلى كل هذه المعطيات الخارجية صار بإمكان المؤلف تمرير ما شاء من الأحداث والأفكار ليصدّقها المتلقي، وهذا ما يجعل القصّة تقبل التصديق والتكذيب رغم وجود مرجعيّة تأريخية، فهي إذن قصّة واقعية يمكن أن تكون أحداثها حقيقيّة بنسبة معيّنة.

4- ما وراء النصّ:

بعد أكثر من قراءة لما وراء الأسطر خرجنا بمجموعة من الملاحظات هي الآتية:

1 - الملاحظة الأولى تهمّ كمال نصرت: لهذا الرّجل قصائد كلاسيكيّة يقرنها الربيعي بالمناسبات الوطنيّة والدّينيّة وهو بذلك يصف الشعر التقليدي عموما بالشعر المناسباتي.

2 - الملاحظة الثانية تهمّ ديوان كمال نصرت: تعمّد الربيعي توظيف ضمير الإشارة للبعيد عوض الشعراء في قوله: «وستظهر كلّ قصائده في ديوان واحد كبير الحجم سمّاه ديوان كمال نصرت لم يهتم به إلا أولئك الذين ينتهجون نهجه شعريّا»(ص50)، وفي هذا القول دليل على ميل الربيعي إلى توجّه شعريّ مخالف.

3 - الملاحظة الثالثة ينعت كمال نصرت الشعر الحديث بكونه لغوا فارغا وهو الانطباع نفسه عند حامد جمعة حين عرض عليه الشاعر جان دمّو قصيدة نثريّة مقابل النّوم في الفندق، فلمّا عرف أن لا وزنَ بها ولا قافية ردّ عليه بغضب: «لعد شنوا اللي بيها؟ أمّك؟» (16).

4 - الملاحظة الرابعة: جعل الربيعي حامد جمعة يتسلّل داخل النصّ فصوّره أوّل مرّة مجهول الهُويّة والوظيفة، بعد ذلك شرع يمرّر لنا معلومات عنه، يقول: «ثمّ عرفنا لاحقا اسمه»(ص48) وكأن المؤلّف يكتشف هذا الوجه معنا وهذا الأسلوب يوهمنا بتلقائيّة الأحداث حتّى نتفاجأ بتحوّل صديق الأدباء حامد جمعة إلى شاعر له ديوان ضخم بين عشيّة وضحاها. ولو عدنا إلى سرّ التحوّل فإنّنا نجد رغبة ملحّة في الانتقام من كمال نصرت، ويتجلّى ذلك من خلال قول حامد جمعة: «والله لأفعل كذا بأمّهاتهم خلّ يصبرولي شويّه»(ص51).

5 - الملاحظة الخامسة: يرى كمال نصرت أنّ الكتابة الشعريّة الحقيقيّة هي إجادة النّظم حتّى لو استعسر على الشاعر إيجاد القوافي أمّا حامد جمعة فلا يقول كتبت قصيدة وإنّما «سوّيت» ويشرح الربيعي هذه اللفظة بقوله: «وسوّيت مفردة يستعملها الصنّاعُ ويعنون بها صنعت وعملتُ وحامد جمعة سحبها إلى الشعر فصار يُسوّي القصيدة تلوَ القصيدة»(ص54)، وإيراد هذا الشرح المفصّل ليس اعتباطيّا أو بريئا بل رمى الكاتب من ورائه إلى تمرير رؤيا معيّنة، فالربيعي جعل كلام حامد جمعة المباشر كلّه بالعاميّة العراقيّة ولم يُعلّق على فظاظته حين مسّ من قداسة الأمّ في مناسبتيْن لكنّه علّق على فعل «سوّيت» لصلته بالصناعة وهو بذلك يردّ على منظومة القدامى: - على كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري وعلى تعريف الجاحظ للشعر بأنّه «صناعة وضرب من النسيج وجنس من التّصوير».

6 - الملاحظة السّادسة: الاستخفاف بصورة الشاعر المتنبّي وهي صورة ارتبطت بالشعراء العرب منذ الجاهليّة واستفحل أمرها مع الرومنطيقيين، ويتجلّى الاستخفاف من خلال ضحك الربيعي (صاحب مجموعات في قصائد النثر) على قول حامد جمعة: «يجيني الوحي» (ص54).

7 - الملاحظة السابعة: ديوان حامد جمعة: لا يختلف كثيرا عن ديوان كمال نصرت من حيثُ الحجم ونوعيّة القصائد وصيغةُ العنوان لكنّه يتميّز بكونه ديوانا أنيقا على غلافه الأخير صورة مُرتشّة للشاعر وهو يبتسم، وقد عقّب الربيعي بملاحظة هي الآتية: «لا أحد أحسن من الثاني»(ص53).

والمدقق في هذه الملاحظات يكتشف أنّ الشعر الحقّ عند الربيعي يتجسّد في قصيدة النثر وكلّ ما عدا ذلك يسمّى قصائد كلاسيكيّة أو تقليديّة أو موزونة أو نظما أو «لظما»، وهذا ما يجعلنا نجزم بوجود خلفيّة فكريّة وأهداف ضمنيّة في النصّ ووجود نبرة تهكّم واضحة في العنوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخاتمة العامة :

لقد حاولنا في هذا الشرح أن نتبيّن الخصوصيّة الأجناسيّة للنصّ فخرجنا بكونه قصّة واقعيّة صاغها الربيعي في قالب سردي يطغى عليه الوصف مما يجعلها مميزة لاحتوائها فنيْ البورتريه والكاريكاتور وحشدا من المعطيات التاريخية العامة استغلها المؤلف لإثبات مصداقيّة ما يقول وقد تخفّى وراء الشخصية المحورية لتمرير رؤياه في الشعر، وساهم كلّ هذا في جعل النص منفتحا على عدّة فنون وهذا ما يجعل كلّ نصّ أثرا مستقلا بذاته من حيث الأسلوبُ ولبنة من بين عشر لبنات من حيثُ الأحداثُ. يقول الربيعي متحدثا عن فعل الكتابة: «ليست هناك تقنية جاهزة يمكن تعريفها أو الحديث عنها فالتقنية ليست موديل بدلة ولا خارطة بيت، إنها إبحار، انشغال، دأب، استشراف، حركة، رصد، استنتاج..» (17).

المصادر والمراجع

1) «وجوه مرّت»، عبد الرّحمان مجيد الرّبيعي، دار الفرقد، سوريا، ط1، سنة 2008.

2) «الخروج من بيت الطاعة: شهادات أدبية»، عبد الرّحمان مجيد الرّبيعي، تقديم خالد محمد غازي، الجيزة، وكالة الصّحافة العربية، سنة 1999م.

3) «من سومر إلى قرطاج: قراءات في الأدب العربي المغاربي»، عبد الرّحمان مجيد الرّبيعي: دار المعارف للطباعة والنشر/سوسة، تونس، سنة 1997.

4) أسرار الكتابة الابداعيّة: عبد الرّحمان مجيد الربيعي والنصّ المتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة: أ.د. محمّد صابر عبيد ومجموعة من الباحثين، دار صامد للنشر والتّوزيع، صفاقس/ تونس، سنة 2008.

5) «سهرت منه الليالي»، علي الدوعاجي، دار سراس للنشر، تونس، سنة 1996.

6) «أدب البورتريه - النظرية والابداع»، د. جليلة الطريطر، دار محمد علي الحامي (تونس) ودار الانتشار العربي (بيروت)، 2011.

7) « أصوات النصّ الشّعري» د. يوسف حسن نوفل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط (1)، سنة 1995.

8) مقال «كتابة الذكرى أو «الفرار إلى الزمن الجميل» قراءة في «وجوه مرّت» لعبد الرّحمان مجيد الرّبيعي»، فوزيّة حمّاد، مجلّة «الحياة الثقافيّة»، تونس، العدد211، مارس 2010.

9) مواقع إلكترونيّة: saddana.com www.anfasse.org

الهوامش والإحالات

1) أسرار الكتابة الابداعيّة: عبد الرّحمان مجيد الربيعي والنصّ المتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة : أ.د. محمّد صابر عبيد ومجموعة من الباحثين، دار صامد للنشر والتّوزيع، صفاقس/تونس، سنة 2008، ص 12.

2) «الحياة الثقافية»، تونس، العدد211، مارس 2010 ، ص ص 78 - 87.

3) «أدب البورتريه - النظرية والابداع»، دار محمد علي الحامي (تونس) ودار الانتشار العربي (بيروت)، 2011.

4) voir : saddana.com

5) voir : anfasse.org

6) راجع «الحياة الثقافية»، العدد211، مارس 2010، ص 87.

7) النصّ المحيط أو المحيط النصّي : مصطلح استعمله جيرار جينات سنة 1987 وهو أحد فرعيْ النصّ الموازي/ Paratexte ولا يعني فقط العنوان وإنما العناوين الفرعيّة والتوطئات والمقدّمات والتصديرات والتّذييلات والتّنبيهات والهوامش. أمّا مصطلح Paratexte فقد سنّه عام 1982 في كتابه « Palimpsestes » وعُرّب بتسميات كثيرة منها : النصّ المصاحب / النصّ المرافق/ المصاحب النصّي إلخ راجع تعريفه في الكتاب المذكور : ص 10.

8) العتبة: مصطلح استعمله جينات في كتابه (Seuils, Paris, éditions du Seuil, 1987)

9) راجع كتاب « أصوات النصّ الشّعري» د. يوسف حسن نوفل ، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط (1)، سنة 1995، ص 114.

10) راجع مجموعة «سهرت منه الليالي» ،علي الدوعاجي، دار سراس للنشر، تونس، سنة 1996، ص 61.

11) يقول : «وهذا ما سمعناه لاحقا أنّه».

12) voir: www.anfasse.org

13) راجع كتابه « Palimpsestes : la littérature au second degré » يسمّي الباحث التفاعل بين النصوص « transtextualité » أي التعالي النصي. ويورد خمسة أشكال تناصيّة هي: «التناص intertextualité» و«النّصيّة الواصفة métatextualité » و«النصية الموازية paratextualité » و«التوالد النصي hypertextualité» و«النصيّة الجامعة architextualité ».

14) «الخروج من بيت الطاعة: شهادات أدبية» عبد الرحمان مجيد الربيعي، تقديم خالد محمد غازي، الجيزة، وكالة الصحافة العربية، سنة 1999م.

15) voir : saddana.com

16) وجوه مرّت، ص 53.

17) «من سومر إلى قرطاج: قراءات في الأدب العربي المغاربي»: دار المعارف للطباعة والنشر/ سوسة، تونس، سنة 1997، ص235.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثيل الفضاء
في «سأهبك غزالــة» لمــالك حــدّاد

أصيل الشّابي / باحث، تونس

■ I– تمهيد:

تبدو الأعمال السّردية المغربية – في جانب كبير منها، وضمن ما تشتغل عليه بما هي عوالم متخيّلة – إحالية، صالحة للتأويل وإعادة التأويل، قابلة بشكل كبير للتداول على أنها ما يفهم في السياق الاتصالي (1) ؛ بل إنه يمكننا الزعم – بالاعتماد، طبعا على تلك الأعمال السّردية التي لم تكن قطّ انعزالية، إذ أتخذت الآخر محورا للسّرد من خلال تخَيل الذات ومقاربتها – بأن المدوّنة المغربية مؤسّسة اتّصاليا بشكل لافت وحاد.

وهذه الظاهرة الاتّصالية في الأدب المغربي تنبئ بأن العمل الكتابي المغربي منضو تحت تمثيلية كبرى تتجاوز بكثير ما يفترض أن يكون أفقا مستقلا ومنعزلا للمغاربة إلى مجال للاتصالية الحثيثة يمثل ضمنها اختلاف الذوات المغربية والأوربية، وهو أمر في غاية التعقيد بالنظر إلى تلك التمثيلية القائمة على الاتصال، فقد أتاح الكتّاب المغاربة تقديم الفضاء على أنّه مجال ثريّ للتجاور والتنازع والتفاوض، وبالتالي تقديمه باعتباره ما يسمح بظهور فكرة: المتعدّد اللغوي والثقافي والفكري، وهو ما يعاين لدى محمد ديب وإدريس الشرايبي وكاتب ياسين وألبير ميمي، غير أن ذلك التعدّد يحوّل الأعمال السردية إلى فضاء إشكالي منتزع من إشكالية الفضاء الحقيقي. وضمنه يتكوّن هذا الذي يعرض بوصفه مجالا مثيرا للمختلفين وهو ذاته مجال المتجاورين، المتنازعين، المتفاوضين تعبيرا عن الاختلافات، ولكن أيضا تعبيرا عن التمثيل بما هو تقديم للذوات المختلفة.

من هنا تنشأ إشكالية التمثيل، وهي إشكالية كبرى ومحورية في علاقتها بالذات والآخر، ويمكن تفكيك ذلك إلى تمثيلية للذات وتمثيلية للآخر في العمل السّردي المغربي الشاعر بأزمة الاختلاط.

ولا شكّ أن هذا ينبّه إلى قيمة: تعزيز هذا الطرف أو ذاك في الوسط السّردي، ما يجعل الكتابة في نهاية المطاف محطّ تنازع على التمثيليّـة.

II – مجال التمثيل:

إنّ النظر في أعمال محمّد ديب وإدريس الشرايبي وكاتب ياسين والسّالمي وغيرهم يمكّن من الوعي بأهميّة المجال الذي يشغله السّرد ويبسطه بواسطة أزمنته وأمكنته وشخوصه وأحداثه، مفضيا إلى التعرّف على ظهور ذلك المجال من حيث انفلاته إلى خارج الحدود الاجتماعية الخالقة، الحدود الاجتماعية التي تحدّد فيها الأشياء على أنّها ذاتيّة وانطوائيّة، وبالتالي تشكّله على هيئة فضاء رحب مفارق للواحديّة مفتوح على الاختلاف والتّداخل، وهو تداخل بين التّكوين المحلّي وغير المحلّي، الدّاخلي والخارجي، الذاتي والدّخيل، الجنوبي والشمالي، الشّرقي والغربي، الفطري والموجّه.

ولا شكّ أنّ هذا يعطي فكرة عن قضايا الفضاء، ولكن من الضروري الانتباه أيضا إلى أنّه يضمّ السّرد إلى سياق ساخن لتعاملات الفضاء فيما بينها، مؤديّا إلى قراءة تلك الأعمال بالصّيغة التي تدعو إلى تفكيكها للوقوف على تنوّعها. وهو تنوّع يبين عنه اختلاف المنتمين السّرديين كلاميّا وفعليّا وسلوكيّا، كما أنّ نفس ذلك التّنوّع يجبر عند القراءة على توسيع مجال المقروء ليصبح موازيا لمجال الفضاء السّردي، ومن ثمّ يحدث في مجال ذلك المقروء الوقوف على أهميّة المعنى المتمحور حول قيم الاختلاط والتّداخل والتّعدّد المعبّرة عن الصبغة التجاوزيّة للفضاء.

في هذا المنظور تنخرط تجربة السّرد في سأهبك غزالة، فهي غير محدودة بالمعنى الاجتماعي، وإنّما هي مدرجة في سياق نحو فضائي أشمل تقرأ في ضوئه، وذلك النّحو يفترض- بوصفه دالاّ محوريّا- تركيبه وتتّبعه والانتهاء إلى مدلولاتها الهامّة، المدلولات التي تجعل السيّدة "دوروك" تقرأ مخطوط المؤلّف و"تكرّر في نفسها: كأنها لوحة ! يا لها من فكرة غريبة ! (2).

يبيّن هذا المثال المستقى من «سأهبك غزالة» أنّ القيمة الجوهريّة للمعنى السّردي إنّما تعاين بما هي مشتركة بين السّارد الذي يطلع عنه المؤلّف ودوروك؛ بل إنّ تلك القيمة التي تؤسّس الكتابة من جهة وجودها الافتراضي ومن جهة السّيرة المخصوصة المسندة لها بالأوصاف والأبنية والسّياقات، تظهر من حيث هي منجز لنحو الفضاء بصفة خاصّة؛ ذلك أنّه لو حذفنا أحد طرفي تلك العلاقة، العلاقة التي شقّت سمتها بين السّارد والسيّدة دوروك، لانخرم ذلك النحو منهيا السرد ذاته بفعل انتزاعه من خطّه الذي كتب بالفعل لتخيّله.

ويجب أن نتساءل- بالفعل - إذا كنّا نقدّر الفعل القرائي حقّ قدره : كيف استطاع السّرد في «سأهبك غزالة» أن يوازي بين السّارد ودوروك، وأن يتحّدث عن الأمير «موريس» و«غردا» و«فرانسوا دي ليزيو» و«السيّد موزار» بالتوازي مع حديثه عن «مولاي» و«يمينة»؟ وكيف استطاع أن يطوّر تلك الموازاة بمرجعيات تاريخيّة وجغرافيّة لاتنسى مثل واقعة «فالمي» (Valmy) ونشيد المقاومين الفرنسيين لقوّات الاحتلال الألمانية و«اللوكسانبورغ» (Le Luxembourg)، ومثّل سلسة "تاسيلي اليزجر" الجبليّة بجنوب شرق الصحراء الجزائريّة. ؟ . . ثمّ كيف استطاع أن يوفّر ذلك الحشد الهائل للإعلام عن نفسه على شاكلة إشاراته الموحية إلى " كامو" Camus و«سارتر Sartre و«بوردى» Bourdet و« فكتور هوقو» Victor hugo و«إيمي سيزار» ؟ Aimé Césaire.

كما أنّه من الضروري التساؤل: ما الذي خوّل لـ «جيزال دوروك» أن تدخل بعالمها الحافل والغنيّ بالمعاني والأشياء والأعلام عبر قراءة مخطوط المؤلّف، عالم الصّحراء، وأن تتوغّل فيه إلى حدّ قول السّرد: «واكتشفت (جيزال) هذه القصّة كما يغسل المرء زجاج النّافذة، كان «مولاي» عاشقا، وكانت «يمينة» عاشقة. وكانت عاشقة «مولاي»» (3).

إنّ ما نجده في «سأهبك غزالة» بوصفها سردا مغربيا بارزا ليس فقط ما تحقّق وكفى، بل- وبصفة عميقة-ما يجب البحث حثيثا في كيفيّة تحقّقه، ومن هذا المنطلق ربّما تنشأ للتّجاور في المكتوب المغربي أهمية خاصة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وهو ذلك التجاور الحادث بين الشخصيات / المنتمين السرديين المعبرّين عن الكينونة السّرديّة الفضائيّة.

ولا بدّ أنّ ذلك يفتح الباب واسعا للالتفات إلى البعد المجالي للشّخصيات التي يتمّ لمّ شتاتها من أماكن مختلفة لتدمج في لحمة واحدة للسّرد، تعبيرا عن خطّها الوجودي بما هي متعاونة على اختلافها ومتفاوضة رغم تصارعها ومتخاطبة على تنازعها، لتتكلّم في نهاية المطاف وعلى الأساس الذي هي محكمة فيه ومحكمة به، محدثة في خصوصه اختلافية حقيقية وهي اختلافية بين المحليّ والأوروبي، بين الغربي والشرقي، الشيء الذي يدعو حقا إلى إعادة النظر نوعيا في بناء وصف للأعمال السردية المغربية بهدف الوقوف على حقيقة انشدادها إلى اختلافية فضائية كونية وهذه الاختلافات الفضائية المتجاوزة لفكرة المجتمع المعزول، النائي، والتي تحيط بأهمية مفاهيم التجاور والتنازع والاقتحام... هي ما يسمح بتشكل قيمة قياسية [فكرة التمثيل].

III/ جواهر المعنى:

يمكّن إمعان النظر في «سأهبك غزالة» من تطوير تعدد مجالات السّرديين / الشخصيات بشكل كبير ومثير، وهو تطوير ينجزه في الحقيقة السّرد ذاته بواسطة مقدّراته المعلنة والمضمرة، ومن الطريف جدا أن السّرد يقوم، منذ البداية، على مثل هذا الكلام: «وضع المؤلف مخطوطه على طاولة عليها ممحاة فحاذى المخطوط الممحاة وكان بجانب الطاولة سلّة للمهملات. إن الموجود باق فالمماحي وسلال المهملات تترقب في خبث إتلاف المؤلف عمله بنفسه» (4) ليوقع في الفهم [خطورة: الكتابة] من حيث هي قابلة للاندثار والكّف عن الوجود وليوقع أيضا أهمية العلاقة بين المؤلّف وهي شخصية مغربية وجيزال دوروك تلك المرأة الفرنسية ومعالجة المخطوط، وهي علاقة في منتهى الدقة إذ عنها يطلع المخطوط/ المولود أو لا يطلع، ويصحّ عنه أو لا يصحّ انتسابه ووجوده وتاريخه، ويدل هذا على قيمة [منتظرات السرد] من أحداث وتفاعلات وتعارف،... بالرجوع إلى تطّور علاقة المنتمين السّرديين وتقاطع مجالاتها، فكل ما تعلّقه الكتابة في أفقها مرتهن بـ: هل يتمّ الاتّصال بين هذا وذاك أم لا؟ وهل يتمّ اتّصال بين مجال هذه الشخصية ومجال تلك؟ وهل يتمّ اتّصال بين المختلق/ المتخيل هذا والمختلق/ المتخيل ذاك ؟

إنّ الاتصال بين الأطراف السّردية ينطوي على أنماط تكوينية هامة جدّا وموحية، وبالنظر إلى الفضاء تصبح هذه الأنماط مستعصية وغير متساهلة، وهذا يجعل الأحداث المكتوبة في غاية الحساسية، وهي حساسية يمكن التعرّف إليها في ضوء: [المجاورة] حينما تفترض حكاية ما جرى على أنه قد جرى فعلا بين دفتي كتاب « وشعر المؤلف وهو يستمع إلى تلك الأصوات بما قد يشعر به الإنسان إزاء جاره، إذا كان جاره ذا كرم وكان كرمه مشوبا بشيء من حبّ الإطلاع. فقال المؤلف في نفسه لقد [كوّن] الناس «الفرق الدولية» بإسبانيا (5). حصل ذلك والمؤلف جالس يسمع إلى خطب المتكلمين حول الجزائر، ويسمع إلى اختلافهم عنه وتنازعهم معه تحت سقف واحد وضمن هواء واحد، الشيء الذي يحفّز الشخصية على تنمية نمطها التكويني الذي يشكل لها نوعا من الحماية تُصان لها ضمنها تصوراتها وتخيلاتها. من هذه الزاوية تتقدّم كل شخصية سّردية على أساس امتلاكها لحقيقة معينة تنسل منها شيئا فشيئا على شكل انتزاع، فالسّرد هو الذي ينتزع من هذا وهو الذي ينتزع من ذاك ليعمل نفسه ويكون حقيقته هو.

وهكذا يحال إلى القراءة هذا التركيز على النمط التكويني فـ: «جيزال دوروك»: كانت تحب باريس لأنها كانت لا تخشاها وما حبّ باريس إلا الرضاء بها، لقد تعودت على باريس فكوّنتها باريس [تكوينا] (6)، أمّا المؤلف فيكشف كلامه عن تكوينه إذ يقول : «كان للفظة «أخلاق» على لسان المؤلف وزن وخطر، وكانت رائحتها رائحة خبز النخالة الأسمر، ذلك الخبز الصلب المغذي، ذلك الخبز المجيد...» (7)، وهذا

ممّا يجب تقديره لأن الشخصيات لا تتواجد معزولة عن نمط تكوينها وعن تصوراتها وتخيلاتها النابعة من ذلك النمط، بل إنه يجب القول: إنّ المعنى بما هو تعبير عن الذات لا ينشأ إلاّ بوصفه ما يشترك حوله هذا وذاك، ما يشترك حوله «المؤلف» و«دوروك» خصوصا. ولأن بين «المؤلف» و«دوروك» كما بين الشخصيات الأخرى اختلافات جوهرية، فإن الاتصال يصبح بمثابة المغامرة الفعلية لأنه لا يحدث في سياق اجتماعي فحسب، وإنما في سياق فضائي يدمج الأوروبي في المغربي والمغربي في الأوروبي، بل إن المسألة الأساسية هنا هي: كيف يصلح تمثيل كل طرف في هذا المناخ الاتصالي [شديد الحساسية]، [شديد التجاور]؟

وبمثل هذه الطريقة يصبح السّرد بحدّ ذاته [مجالا للنضال] في سبيل الدفاع عن طبيعة التكوين الذاتي للشخصيات إلى درجة أنّ كلّ شخصية تتحوّل في لحظة من اللحظات وعبر الكتابة إجمالا إلى ما يشبه الكائن الأسطوري الذي يهدد بابتلاع العمل الأدبي وإخفائه في مكنونه على أن مدخراته ملك شخصي خاص رغم أنه – في الحقيقة– متضمن لعالم كامل تعمّره شخصيات أخرى لها حدودها وخواصها. يقول السرد: «وصاح صائح: أطردوا من باعوا مستعمراتنا بثمن بخس» (8).

أفلا يمثل هذا وعي السّرد بأهمية فعل التنازع على الفضاء، إنه – تقريبا – ما يحاول أن يجسّده السّرد عن طريق قوله الهام: «وكانت جيزال دوروك بصدد انتظاره (المؤلف) هناك لكي تخبره بأن دار النشر المسماة «سيال دي باريز» قد قبلت أن تنشر كتابه «سأهبك غزالة» (9). فمثل هذا القول يجعل الاتصال بين «المؤلف» و«دوروك» أمرا ممكنا، وهو في ما وراء ذلك يغطي على: [نار التنازع] و [صعوبة التجاور].

إنّ أعظم قيمة يمكن اكتناهها في صورة علاقة «المؤلف» بـ «دوروك» هو ما يسمّى بـ : [التداول والقدرة على إتيانه] إذ بفضل تلك العلاقة يطلع عالم «المؤلف» الصحراوي الجزائري المغربي على أنه قابل للتداول، وبالتالي قابل للفهم والاكتناه، إنّه عالم جدير بالمطالعة من قبل النفوس الباريسية الماكثة وراء البحر.

وهذا يمكّننا في « سأهبك غزالة» من التنصيص على قيمة التداول فهو الذي يحدث التمثيل والتمثيل المقابل، لأنه ما به يتحقق الاتصال والتناظر في المستوى الأساسي للسّرد، ولأنه يحقق تجميع التجاورات المتعددة في إطار واحد.

IV– الكلمة عن الشيء:

يحقّق النظر في «سأهبك غزالة» الوقوف على: التأليف بما هو الفعل الأساسي للتداول، إذ عن طريقه تثار المواقف الحاسمة والمرموقة بين المؤلّف ودوروك بشكل مباشر، وبين عالم المؤلّف والعالم الذي يؤلّفه «موزار»، «غرادا»، «فرانصوا دي ليزيو»، «السيد موريس».... بشكل غير مباشر، كما أنّ ذلك يثبت قيمة ما يعبّر عنه في التأليف أي المخطوط أولا وقيمة ما يعبّر عنه حول ما كتب أو خط، دافعا مسألة [التفكير حول] إلى الأمام، فدوروك إنّما تواجه في الحقيقة، نتيجة لعلاقتها بالمؤلف واتّصالها به واتّصاله بها، تعبيرا ما عن تقديم مخصوص للصحراء، عالم مولاي العاشق ويمينة العاشقة.

وهي، بوصفها كذلك، عرضة للتفكير حول ما يعرض عليها ومهيّأة، بالفعل، لـ [تكوين نظرة] في مواجهة وجود الآخر. وهذه النظرة هي ما تؤسّسه الشخصّية، لأنّها تصدر عن تكوينها وتراعي مجالها، مجالها الذي تنعدم بانعدامه. لهذا فإنّ دوروك « قد جاءت إلى هناك [في سبيله هو]» طلبا لتأسيس نظرة في خصوص المؤلّف ذاته.

إنّ انبهارها هو الذي يدفع بها إلى مثل ذلك الفعل، فهي حينما دنت من الكنتوار في خمّارة السيّد موريس تعجّبت لمنظر الغزالة، الغزالة التي يطاردها في المؤلّف مولاي ناذرا إيّاها ليمينة. وقد عبّر السيّد موريس من خلال شرحه للأمر عن مكنونها تقريبا فقد قال: «إن

اسم هذا الحيوان هو غزالة وليس معروفا بديارنا هذه بل أنا أتساءل هل أن هذا الحيوان موجود حتى بحديقة النبات والحيوان بباريس . . . » (10). وما يستفاد من ذلك أن مدام دوروك والسيد موريس والأحياء الباريسية في حاجة حقا إلى الاطّلاع على أشياء جديدة تمثل دون ريب كشوفا ذات معنى، وهكذا فالتداول، في هذا الشأن أي كما في المخطوط وفي هيأة المؤلف، يتضمّن صلاحيات للمعرفة، وبالتالي يورده السّرد على أنّه ما يستحق، طبقا لغرابته وطرافته، أن يقدم وأن يصبح عرضة لجدوى السؤال. وتبعا لهذا فالغزالة ليست فقط ما يطارد من قبل مولايا، وإنما هي أيضا مجاز عن عالم الصحراء والمعرفة المطلوبة.

ويحاول السّرد في مقابل ذلك أن ينمّي قدرة دوروك، ويبرز ذلك واضحا من خلال ما يسمّيه بـ [نصيب الشخصية] إذ نجد التالي: « لقد كان نصيبها في حياتها نصيبا يكفي بالضبط أو لا يكاد لكي تقول للناس صباح الخير، فيرّد عليها السلام، ولكي تستطيع مداعبة شعر ملائكي على رأس طفل كأنه أحد الأمراء جميل كجمال الصور على الرسوم المائية»(11). يحاول السّرد من خلال فكرة التأليف أن ينمّي نصيب شخصية دوروك حتى تغدو منفتحة أكثر ومتقبلة أكثر، واعية بما لم تعه من الموجودات / الأشياء من قبيل الغزالة وهي ظاهرة أساسية انتظمت السّرد بجوهرية وطموح فيّاض.

إنّ عدم تنمية ذلك النّصيب الذي يسهل أن نكنّي عنه بـ [أفق التفكير] معناه انغلاق الحدود الذاتية للمنتمين السّرديين وتحوّل الكتابة إلى اتصالات شائكة غير مهذّبة، قريبة من السّذاجة. فدوروك بفضل وقوعها في [موقع للمداولة] تدحر السذاجة دحرا، وهي بفعل ذلك مهيّأة لمعرفة أكبر، ولوجود أرحب، إنها بلغة أخرى [تتكون تكوينا إضافيا جديدا وجوهريا] وهي بذلك تبني ذاتها بالآخر عن طريق إخراجه من اللاوجود إلى الوجود.

ويجري بالاعتماد على ذلك عرض «المخطوط» لصورة ذات معنى، لعالم ما يعمّره بالنسبة إلى دوروك وافدون جدد يردون سّرديا تحت تسميات: مولاي / يمينة / الغزالة، ولكن على أنّه، وهذا هام جدّا، معنى أساسي لدوروك ظلّت جاهلة به. يقول السّرد: «سأدخله مدينة تمقد من باب تراجانوس وسيكون الوقت ليلا والبدر منيرا وسيكون الثلج ذا بريق فوق جبل شالية»، هذا المقتطف السردي يوضّح أن الماضي نفسه، وليس الحاضر فقط، مؤلّف بوصفه مختلطا أي بوصفه مجمعا للاختلافات الفضائية فـ : «تمقد» بلدة جزائرية مغربية إفريقية وفي أحشائها توجد مخلفات روما المعمارية وآثار أوامر الإمبراطور تراجانوس. ألا يعتبر هذا الاختلاط تزاحما ضمن الماضي البعيد على امتلاك الفضاء عبر التمثيل فيه؟ إنّ هذا تحديدا ما يجعل «دوروك» ليست غريبة تماما عن المخطوط، بل إنّها إذ تقرأ فيه تنشأ بينها وبين تاريخها مصالحة بعيدة الأثر، إنها تفهم أكثر، إنها تقترب بطريقة ما من ذاتها ومن تكوينها ذاك.

وفي مقابل ذلك يظهر المخطوط مثل لاحقة ضرورية لتسمية السّياق خصوصا في ما يخّص الأفراد المتشوّفين الذين يقعون تحت إضافاته المصيرية، فالمخطوط هو ما يقرأ في ضوئه عالم «فرانسوا دي ليزيو وعالمه، وعالم فرانسوا هو ما يقرأ في ضوئه المخطوط. يورد السرد قولة فرانسوا التالية في حضرة المؤلف: «إن كتابك يا بني مكتوب له الرواج، أأنت سامع، نعم مكتوب له الرواج، وأنا احترم صحراءك فاحترم جوّي الآفاقي» (12).

هكذا. . المخطوط مثل كستيلة خروف أو إجاصة، مثل ذلك تماما عرضة في الفضاء المتزاحم للإعراض والإنقاذ وحتّى للفساد والتعفن، وإنّه لهذا تحديدا يجب أن يمثل نفسه على نحو من الأنحاء قبل أن يداس وقبل أن يقال عنه: ليس هذا ما يستحق التداول لسبب من الأسباب كما قالت السيدة ذات الرجلين البيضاوين: «إنّ سأهبك غزالة كتاب بدون صور» ولكن السّرد لإنقاذ الحكاية يتعلق بأمثال فرانسوا ودوروك والسيد موريس لكي يظلّ التداول ممكنا.

7- النّفوذ :

رغم أنّ «سأهبك غزالة» تضع في المتناول إمكانية الفضاء الواسع حيث يفترض تبادل هائل بين أطراف كثيرة وحيث يفترض في النطاق الذي للاتّصالية الحثيثة نشوء تجاور حيّ لا مثيل له من جهة قابلية [تلطيف التنازع] وإبداله في مواقع للمحاورة ضمن ما يتجاوز [مجرد الاتصال] وعثراته اللانهائية إلى [نحو : التواصل] رغم ذلك كلّه يتوضّح السّرد خاصة في نهايته على أنّه «مجال موضوع لممارسة النفوذ» باتجاه هذا وضدّ ذاك. يقول السّرد: «ولم تكن الصحراء عند صاحبنا قضية حياة أو موت ولا مسألة نخيل ورمال، وإنّما كانت عنده منطقة من مناطق النفوذ. وأمّا الغزالة فلم تكن عنده إلاّ حيوانا من ذوات الأربع قوائم. ولم يكن المهمّ سعر الكتاب بل محتواه» (13).

وبالتّالي فإن عالم مولاي ويمينة، عالم العشق ذاك لا قيمة له وفق هذا، إذ هو في المنظور مجرّد عالم مملوك وواقع تحت اليد ومقدّر تقديرا من زاوية فضائية انفرادية، ولكنّ السّرد بواسطة وعيه ينقد تلك النظرة الغربية للغرب عموما بقوله: «ولقد رأى المؤلف ذلك الإنسان الذي اسمه أيّ اسم كان؟ ولعله رآه بمدينة ليل بفرنسا أو رآه بمدينة لوزان بسويسرا وكان سائما. فلم يكن اسمه بارزا البروز الكافي فكان قفرا ضيّقا كلّ الضيق محدودا غاية الحدّ» ويواصل: «كان قفرا مصنوعا في المصانع» (14). وبهذه الطيفية ترجع تلك النظرة المحدودة غير المنفتحة وغير المستوحاة إلى طبيعة تكوين الشخصية الناظرة، وهو تكوين مقفر وحسير ممّا يجعل من قضية القفر غير متصلة فقط بالصحراء، وإنما هي على علاقة جوهرية بالصبغة البشرّية للأفراد النّاظرين، إذ أنّهم قد يصنعون في بيئتهم التي يزعمون اختصاصهم بها وبغيرها قفرا خاصا بهم يفتقر إلى وجود الآخر.

إن ما يعبّر عنه في خصوص المؤلف إنما هو طلوع الذات بوصفها مفاوضا عن [الشعور العميق] لا مجرّد الاتصال وذلك عن طريق السّعي إلى التمكّن من المحاورة، وهو أمر واضح بصفة خاصة بين المؤلف ودوروك، وجعل الكلام فيها أساسيا حول عدم الاكتفاء بالظاهر. فالذات إذ تفاوض في صورة المؤلف لا تقدّم مخطوطا مكتوبا باليد وإنما هي تحاول أن تجعل ممكنا الإنصات إليها بالمعنى العميق، وهو ما يجعلها قابلة للفهم أي قادرة على إنتاج المعنى الدال.

إن هذه الفلسفة للفضاء تبين أنّ الكائن غير معدّ للملكية، وإنما هو بحاجة إلى الايمان به أي جعله [فكرة داخلية] تماما كما يحتاج المؤلف إلى تكوين فكرة داخلية عنه عبر المخطوط وعبر، وهذا جوهري، قراءته بطريقة تداولية تواصلية.

وهكذا فإنّ الذات تفاوض لأجل بناء مفهوم للفضاء على أساس [الحرية لا الاقتناص] فما يمكن الايمان به لا يجب حدّه بالزجر، وإنما ينبغي، على شاكلة الغزالة استحضاره على أنّه معيش [حيّ بحرّيته].

وبالتالي فإن مجال الذات لا يعارض فقط مجال الفضاء الاقتحامي، بل هو طريقة للمهادنة بين الذوات الكبرى الثقافية، بحيث لا ينظر إلى المرجعيات الهائلة على أنها أكداس إفحام، وإنما هي تراسل ضمن السياق، ذلك أنّه [لا سياق دون تراسل] في ما بين وحداته تماما كما في رقصة الفالس يتعذّر فصل الراقص عن الراقصة والراقصة عن الراقص.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) قسم من دراسة بعنوان(المعنى الاتصالي في الكتابيّة الفرنسيّة للمغاربة) أصيل الشابــي الصباح التونسيّة 27 جويليّة 1999 .

2) سأهبك غزالة : مالك حدّاد عرّبها المرحوم صالح القرمادي، الدار التونسية للنشر تونس، 1972ـ ص20

3) م.س ،ص 20

4) م.س ،ص 14

5) م.س ،ص 43

6) م.س، ص 21

7) م.س ،ص 93

8) م.س ،ص 42

9) م.س ،ص 108

10) م.س ،ص 136

11) م.س، ص 133

12) م.س،ص 184

13) م.س، ص 184

14) م.س، ص 184

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجانات القصّة القصيرة جدّا وملتقياتها في العالم العربي

جميل حمداوي / كاتب، المغرب

■ **توطئة :**

عرفت القصّة القصيرة جدا في سنوات الألفية الثالثة عدة ملتقيات ومهرجانات عربية ووطنية وجهوية ومحلية قامت بأدوار هامة من أجل التعريف بالقصة القصيرة جدا بنية ودلالة ومقصدية، إذ أشركت المبدعين والنقاد بمختلف مستوياتهم في تنشيط جلساتها وقراءاتها، وتحليل نصوصها وتقويمها، وتوجيه كتّابها الوجهة الإبداعية الصحيحة. وكانت ندواتها النقدية تنصبّ على فن القصة القصيرة جدا من خلال رصد قضاياه الموضوعية وخصائصه الفنية والجمالية، والبحث في واقعه وآفاقه المستقبلية، ومناقشة مجموعة من مواضيعه المؤرقة كإشكالية التجنيس والاعتراف واستكشاف الجذور، والبحث عن مختلف الحلول لإيجاد نظريات نقدية ومقاربات منهجية ناجعة لمواكبة هذا الجنس الأدبي الجديد.

وقد ترتب على هذه المهرجانات والملتقيات - مثلا - أن ظهرت بسورية مجموعة من المبدعين والنقاد أطلقوا على أنفسهم (أصدقاء القصة القصيرة جدا)، وهم: أحمد جاسم الحسين، ومية الرحبي، والسيدة جمانة طه، وعماد النداف، ويوسف حطيني... وظهرت بالمغرب (جماعة الدار البيضاء) التي تضم : مصطفى لغتيري، ونعيمة القضيوي، والسعدية باحدة، والزهرة رميج، وعبد الحميد الغرباوي، وحسن برطال، ووفاء الحمري، وسعيد بوكرامي...، وجماعة الناظور التي تتكون من: جميل حمداوي، وجمال الدين الخضيري، وعبد الله زروال، وعبد الواحد عرجوني، ونور الدين الفيلالي، وآمنة برواضي، ونور الدين كرماط، وفريد أمعضشو، ومحمد أمحور، وأحمد الكبداني، وعيسى الدودي، وحنان قروع، وميمون حرش، وحسن المساوي، وحسين الطاهري...

علاوة على ذلك، فقد كانت حلب في البداية عاصمة ثقافية للقصة القصيرة جدا لتصبح الناظور فيما بعد عاصمة لها، لاسيما بعد نجاح دورتي المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا. وقد نتج عنها كذلك أن تأسست «الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا»، ومقرها الدائم هو المغرب إدارة وتسييرا وإشرافا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذاً، ماهي أهم المهرجانات والملتقيات التي ارتبطت بالقصة القصيرة جدا في العالم العربي؟ وماهي أهميتها؟ وماهي المشاكل والصعوبات التي تواجهها من حين إلى آخر؟ وماهي الحلول والآفاق الممكنة لتطويرها والحد من معوقاتها ؟ تلكم هي الأسئلة التي سنركز عليها في هذه الورقة التي بين أيديكم.

المهرجانات والملتقيات:

شهد العالم العربي مع بداية الألفية الثالثة إلى يومنا هذا مجموعة من المهرجانات والملتقيات المتعلقة بالقصة القصيرة جدا. وكانت تنصب غالبا على القراءات الإبداعية، والندوات النقدية، والورشات التكوينية تنظيرا وتطبيقا، مع تقديم معارض للكتب والمجموعات الإبداعية المتعلقة بالقصة القصيرة جدا، فضلا عن تكريم المبدعين والنقاد، وتوزيع الجوائز في ضوء مسابقات تحددها لجانها وإداراتها.

ومن أهم الدول التي انتعشت فيها مهرجانات القصة القصيرة جدا وملتقياتها احتفاء وتنظيما وانتشارا نذكر سوريا والمغرب على سبيل التخصيص. فقد عرفت مهرجاناتها وملتقياتها دورات متعددة، بمواضيع مختلفة، وشعارات متنوعة، وقضايا مهمة شكلا ومضمونا ومقصدية. ومن بين هذه المهرجانات والملتقيات المشهورة نذكر ما يلي:

أ - مهرجانات سورية :

عرفت سورية مجموعة من الملتقيات العربية التي تعنى بالقصة القصيرة جدا إبداعا ونقدا وكتابة وتنظيرا، وبالضبط ملتقى دمشق وملتقى حلب.

1 - ملتقى دمشق للقصة القصيرة جدا:

يعد ملتقى دمشق من بين الملتقيات العربية المهمة وأولها في الظهور، فقد كان ملتقاها الأول ما بين العاشر والثاني والعشرين من شهر أيار سنة 2000م، وقد حضره أكثر من خمسين قاصا وناقدا، واستمرت أمسياته وندواته على مدى عشرة أيام. وقد أقيمت ست أمسيات قصصية في المركز الثقافي الروسي، وأربع ندوات نقدية في المركز الثقافي العربي بالعدوي.

و«يسجل لهذا الملتقى - حسب الدكتور يوسف حطيني- أنه شهد إقبالا لافتا من النقاد والقاصين والمهتمين الذين انقسموا بين متحمسين ومترددين ورافضين لهذا النوع الأدبي الذي بدأ- على الرغم من وجود بعض المشككين في أهميته وجدواه- يلقى استحسانا متزايدا على المستويات السماعية والقرائية (1)».

ومن أهم المشاركين في هذا الملتقى: يوسف حطيني، وأيمن الحسن، وعلي صقر، وعماد النداف، وعمر كامل إسماعيل، وعبد الله أبو هيف، وقاسم المقداد، ونبيل اللو، ولبانة مشوح، وجمانة طه، وأحمد جاسم الحسين، ومحمد جمال الطحان، ومية الرحبي، وسليمان حسين، ووليد معماري، ودلال حاتم، وسعاد مكارم، وعدنان كنفاني، وسلوى الرفاعي، وابتسام شاكوش، وآخرون. . .

وقد أقيم أيضا بدمشق الملتقى الثاني للقصة القصيرة جدا بين 5 و13 آب 2001م، واستضافه المركز الثقافي الروسي، وحضره كذلك أكثر من خمسين قاصا وناقدا من بينهم: رياض عصمت، وعبد الله أبوهيف، وعادل فريجات، ولبانة مشوح، وعبد القادر الحصني، وعبد الكريم عبد الصمد، وهيمى المفتي، ووفاء خرما، وابتسام شاكوش، وآخرون. . .

وانعقد الملتقى الثالث ما بين 4 و11 من سنة 2002م، وقد اختيرت للقراءة بعض النصوص القصصية العالمية. ومن الذين شاركوا في هذا الملتقى نذكر: أنور رجا، ووفاء خرما، وعبد الرزاق صبح، وجورج شويط، وابتسام شاكوش، ومصطفى حرويل، ومحمد أبو حمود، وأمل حورية، وأحمد دوغان، ونور الدين الهاشمي، وأيمن الحسن، ومحمد مينو، وديما إسماعيل، وعبد الكريم السعدي، ورياض محناية، وعبد الكريم عبد الصمد، وآخرين. . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان الملتقى الرابع بالمركز الثقافي الروسي في شهر أغسطس ما بين10و14 من سنة 2003م. وقد أشرف الدكتور محمد جمال الطحان على هذا الملتقى، ومن أهم المشاركين فيه: حنان درويش، وخلف الزرزور، ومكايا عبارة، ووفيق أسعد، وباسم عبدو، وسليم عباسي، ومصطفى حرويل، وعبير إسماعيل، وضياء قصبجي، وأنس دياب، وإدريس مراد... وآخرون.

2 - ملتقى حلب للقصة القصيرة جدا:

انعقد ملتقى حلب في صالة المركز الثقافي العربي ما بين 17و20 غشت 2003م. وشارك فيه كل من: محمد جمال الطحان، وحنان درويش، وخلف الزرزور، وباسم عبدو، وابتسام شاكوش، وعباس حيروقة، وأسامة الحويج العمر، ونبيل المجلي، وضياء قصبجي، ومحمد الخلف، وسها جودت، ومحمد قرانيا، وأحمد دوغان، وعبير إسماعيل... وآخرين.

وقد نظم الملتقى ندوة نقدية شارك فيها أحمد جاسم الحسين ويوسف حطيني، وكانت تلك الندوة تحت عنوان (آفاق القصة القصيرة جدا).

وانعقد الملتقى الخامس الذي يشرف عليه الدكتور محمد جمال الطحان في رحاب المركز الثقافي العربي بحلب أيام الثلاثاء والأربعاء والخميس 27/ 28/ 29 تشرين الثاني/ نوفمبر 2007م، بالتعاون بين مديرية الثقافة ولجنة الملتقى، شارك فيه مجموعة من المبدعين هم: جمعة الفاخري، وجهاد الخطيب، وماجدولين رفاعي، ومحمد حسين زهران، وغازى التدمري، ومحمود أسد...

وقد اختتم الملتقى بتوزيع الجزء الثاني من كتاب (قطوف قلم جريء) الذي أعدته دار الثريا للنشر خصيصاً لهذه المناسبة، يحوي بين دفتيه أضمومة من الآراء والمقالات والحوارات التي تناولت جنس (القصة القصيرة جداً) في الصحافة العربية والمحلية وتغطيات الملتقيات والاحتفالات والمهرجانات التي أنجزت بالصور والوثائق، مع (بيبلوغرافيا) بأسماء كتاب هذا الجنس من مختلف المشارب والأعمار.

وانعقد أيضا بمدينة حلب أواخر شهر غشت من سنة 2008م الملتقى السادس للقصة القصيرة جدا، وقد عرف مشاركة كثير من المبدعين العرب من داخل سورية وخارجها، وهم: حسن برطال (المغرب)، وعبد الله المتقي (المغرب)، وجمعة الفاخري (ليبيا)، وأميمة البدري (السعودية)، وعماد نداف(دمشق)، وماجدولين رفاعي(درعا)، ومحمد حسين الزهران (حلب)، وعلي حمود المجنوني (السعودية)، ونورة شرواني(السعودية)، ومحمد عبد الرحمن يونس(جبلة)، وثائر طحان(حلب)، ومصطفى الموسى(أدلب)، ومعن العمر(حلب)، وأنس سيجري(حلب)، ومأمون الجابري(حلب)، ومحمد كرزون (حلب)، وسها جلال جودت(حلب)، وجابر عامر عوض الشهري (السعودية)، وجهاد الخطيب(درعا)، وأمينة رشيد(حلب)، وندى الدانا(حلب)، وتركي الرويتي (السعودية)، وعلاوي حاجي(الجزائر)، ومحمد رضوان منى (أدلب)، وأحمد إسماعيل(قامشلي)، وإبراهيم عواد خلف(الحسكة)، وابتسام شاكوش(حلب)... وغيرهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الندوة النقدية، فقد شارك فيها كل من: حاتم عبد الهادي، وجاسم خلف إلياس، وأحمد جاسم الحسين، ومحمود محمد أسد...

هذا، وقد انعقد الملتقى السابع للقصة القصيرة جدا بمدينة حلب في أغسطس سنة 2009م، وقد شارك فيه كل من: شيمة الشمري، وطاهر الزارعي، وعلي المجنوني، وتركي الرويتي، وخالد الغامدي، وحسن الشحرة، ومحمد مهدي الصالح، وحسن علي البطران، ومحمد كرزون، وأحمد حسين حميدان، وعماد نداف، وعبدو إسكيف، وضياء قصبجي، ومحمد حسين الزهران، وجمعة الفاخري، ودعاء زيادة، ومحمد قرانيا، ومعن العمر، ومحمد الخلف أحمد دوغان، ومحمود عادل بادنجكي، وناصر علي محمد أحمد برقي، وسها جلال جودت، ومحمد الغربي عمران، وشادي قيس نصير،

وعبد الغني حمادة، وعدنان كزارة، وعلي حمود المجنوني، وكمال ياسين الغزي، وثائر طحان، وسعاد مهنا مكارم، وميلاد فؤاد ديب، ومريم الحسن، وإياد جميل محفوظ، ونجيب كيالي، وابتسام شاكوش، وسها شريّف، وعبد القادر حميدة. . .

أما الندوة النقدية، فكانت تحت عنوان (واقع القصة القصيرة جدا وآفاقها المستقبلية)، وقد شارك فيها كل من: نضال الصالح، وشادية شقروش، وجاسم خلف الياس، وضياء قصبجي. علاوة على ذلك، فقد انطلقت في مدينة حلب مساء الأحد الأول من آب 2010 م فعاليات (الملتقى الثامن للقصة القصيرة جدا) الذي أقامه مجلس مدينة حلب بالتعاون مع (جمعية من أجل حلب الثقافية) و(لجنة الملتقى) على مدار ثلاثة أيام بمشاركة أدباء ونقاد من إحدى عشرة دولة عربية فضلا عن سوريا . والغاية من هذا الملتقى تطوير القصة القصيرة جدا، وإبرازها على أنها نوع أدبي مهم إلى جانب الأنواع الأدبية الأخرى.

ومن أهم المشاركين في هذا الملتقى: محمد حسين الزهران (حلب)، وحسين قاطرجي (حلب)، وأحمد حسين عسيري(السعودية)، وعبد الواحد محمد (مصر)، وشربل طربيه (لبنان)، وماجدولين رفاعي (درعا)، وجمعة الفاخري (ليبيا)، ومحمد كرزون(حلب)، ونصر مشعل (حمص)، وغفران محمد فوزي طحان(حلب)، ووجيهة عبد الرحمن (الحسكة)، وحورية البدري(مصر)، ورفعت شميس (الجولان)، وحنان بيروتي(الأردن)، وعايدة بدر (مصر)، ورنا خطيب(حلب)، وجيهان عز الدين سيد عيسى(إدلب)، وسعاد مهنا مكارم(دمشق)، وألوان عبد الهادي(دمشق)، وعماد نداف(دمشق)، ومحمود عادل بادنجكي (حلب)، وناصر علي محمد أحمد برقي(مصر)، ومحمد الغربي عمران(اليمن)، وعدنان كزارة (حلب)، وحسن الشحرة (السعودية)، والفيفي (السعودية)، وفتحي فطوم(سلمية)، وحسنة محمود (مصياف)، وهاني جميل دقة (أدلب)، وعمران عزالدين أحمد (الحسكة)، وفيصل الزوايدي (تونس)، وعبد الهادي قاشيط (حلب)، وغادة البشتي (ليبيا)، وروضة محمد حسني(دمشق)، وسها شريّف (حلب)، وحسن برطال (المغرب)، وغازي التدمري(حمص)، وحسام الدين خلاصي(حلب)، وخالد المرضي الغامدي (السعودية)، وعبد الله المتقي(المغرب)، وإياد جميل محفوظ (العين)، وحنان يوسف الهوني (ليبيا)، ومحمد جمال طحان(حلب)، ونجيب كيالي (أدلب)، وسليم الشيخلي (العراق)، وميلاد فؤاد ديب (حمص)، ومها وهيب غانم (اللاذقية)، وعماد موسى (حلب)، وحسن علي البطران (السعودية)، ورياض جرمق (حلب)، وندى الدانا(حلب)، ومهدي علمي(تونس)، وزياد محمد دعبول (حمص)، ورندا قدسي(حلب)، وأمينة رشيد(حلب)، وسناء الصباغ (دمشق). . .

وانصبت الندوة النقدية للملتقى على خصائص القصة القصيرة جدا، وقد شارك فيها كل من: سعد العتابي (اليمن) بمقال تحت عنوان (القصة القصيرة جدا الرؤية والتشكل)، وحنان يوسف الهوني(ليبيا) بمقالها (القصة القصيرة جدًا والقصيدة الومضة)، ومحمود علي السعيد(فلسطين) إلى جانب محمود الوهب وسها جودت إدارة وتسييرا وتنظيما.

مهرجانات المغرب:

شهد المغرب في السنين الأخيرة من الألفية الثالثة مجموعة من الملتقيات والمهرجانات في القصة القصيرة جدا، بعضها محلي وجهوي، والبعض الآخر وطني وعربي . ونستحضر منها:

1 – ملتقيات الصالون الأدبي للقصة القصيرة جدا :

يلاحظ أن الصالون الأدبي تحت رئاسة مصطفى لغتيري هو الذي كان يسهر في البداية على تفعيل مهرجانات القصة القصيرة جدا، وتنشيطها إقليميا وجهويا ووطنيا . فكان أول مهرجان للقصة القصيرة جدا بمدينة لفقيه بن صالح، فمدينة ورزازات، ثم مدينة بركان عندما نظمت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمعية (تنشيط شاطئ السعيدية)، بتنسيق مع الصالون الأدبي المغربي، الملتقى الثقافي الأول للمدينة يومي14 و15 يونيو(2008) بالنادي الثقافي لملوية، في إطار الدورة 27 لمهرجان فن الركادة بالسعيدية تحت شعار (من أجل نهضة ثقافية دائمة ببركان).

وقد انعقد المهرجان الوطني الثاني للقصة القصيرة جدا مرة أخرى تحت إشراف الصالون الأدبي برئاسة مصطفى لغتيري ما بين 25 و26 أبريل 2009 بمدينة الدار البيضاء بتعاون مع جمعية درب الغلف للتنمية...

2 – ملتقيات مشرع بلقصيري للقصة القصيرة جدا :

خصص ملتقى مشرع بلقصيري الوطني السادس للقصة القصيرة الذي انعقد أيام 8-9-10 ماي 2009م بيوم كامل للقصة القصيرة جدا، شارك في إثرائه نقديا الأساتذة التالية أسماؤهم : حميد لحميداني، وجميل حمداوي، وسلمى براهمة، وسعاد مسكين، ومحمد رمصيص، وعبد الهادي الزوهري.

ومن حيث القراءة، فقد شارك في الملتقى كل من: مصطفى لغتيري، وحسن برطال، وأحمد بوزفور، وعبد الحميد الغرباوي، والزهرة رميج، وأنيس الرافعي، ومحمد تنفو، وليلى الشافعي، والسعدية باحدة، ومحمد سعيد الريحاني، ومصطفى كليتي، وإسماعيل البويحياوي، وعز الدين الماعزي، وحسن البقالي، وحميد ركاطة، وصخر المهيف، وجبران الكرناوي، والطاهر لكنيزي، وصبيحة شبر، وإدريس الواغيش،...

3 – الملتقى العربي الأول للقصة القصيرة جدا بمدينة بلفقيه بن صالح:

انعقد بمدينة لفقيه بن صالح الملتقى العربي الأول للقصة القصيرة جدا امتد من 06 إلى 08 مارس سنة 2010م، وقد حضر فيه كثير من كتاب القصة القصيرة جدا من المغرب، والسعودية، وليبيا، واليمن، والعراق، وتونس... ومن بين هؤلاء: عبد الله المتقي، وجمعة الفاخري، ومصطفى لغتيري، وأنيس الرافعي، وخالد المرضي، وصبيحة شبر، وعبد اللطيف بوجملة، وعمر العسري، وطاهر الزراعي، وحسن البقالي، والزهرة رميج، وبشير زندال، وعبد الحميد الغرباوي، ومريم الحسن، وحسن الشحرة، وخالد الغامدي، وعبد الواحد كفيح، وحميد ركاطة...

4 – ملتقيات مدينـة خنيفرة للقصة القصيرة جدا :

نظمت جمعية جذور للثقافة والفن المهرجان الوطني الأول للقصة القصيرة جدا بخنيفرة، دورة القاص عبد الحميد الغرباوي، وذلك أيام 08-09 و10 أبريل 2011 بقاعة الندوات بعمالة خنيفرة .وشارك فيها كل من: عبد الله المتقي، وعبد الحميد الغرباوي، وأنيس الرافعي، ومصطفى لغتيري، وحسن البقالي، وحسن برطال، والزهرة رميج، والسعدية باحدة، وعز الدين الماعزي، والبشير الأزمي، ومصطفى كليتي، وكريمة دالياس، وحميد ركاطة، ومحمد معتصم، وإبراهيم أبويه، وعبد الكريم باكي، وعمر طاوس، وأوسعيد لحسن، وخديجة أبرنوس، ومحمد يوب، وسعيد بوعيطة، وبوعزة فتح الله، ومحمد عياش، وإسماعيل بويحياوي، ومحمد الشايب، ومحمد سعيد الريحاني، وصخر المهيف، ومحمد الحاضي، وأحمد السقال، والحبيب الدايم ربي، ونعيمة القضيوي الإدريسي، وصراض عبد الغني، وعبد الغفور خوى، ومحمد منير، وبوعزة الفرحان، ومحمد أكراد الوراييني، وعبد الرحيم التدلاوي، ومحمد محقق، ومحمد إدارغة، وخليفة بابا هواري، وعبد اللطيف الهدار، والمصطفى فرحات، وحميد لحميداني، ومحمد رمصيص، وسعاد مسكين، ومحمد أيت حنا، وعمر العسري...

5 – ملتقيات الجمعية المغربية للّغويين والمبدعين بالدار البيضاء:

نظمت الجمعية المغربية للغويين والمبدعين الملتقى الوطني الأول للقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا بمدينة ابن أحمد يومي 28/ 29 ماي 2011م. وقد شارك في هذا

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

الملتقي كل من: أحمد بوزفور، وعبد الحميد الغرباوي، وحسن البقالي، وعبد الله المتقي، وعبد الواحد كفيح، والزهرة رميج، ومحمد فري، وصخر المهيف، ونور الدين فاهي، وأحمد شكر، والسعدية باحدة، وإسماعيل البويحياوي، ومصطفى لغتيري، وكمال دليل الصقلي، وعبد الهادي لفحيلي، ومريم بن بختة، ومحمد معتصم، وكريمة دلياس، وحسن برطال، وعبد السلام عبلة، وحسن بواريق، وعز الدين الماعزي، والطاهر لكنيزي، وإدريس الواغيش، ومحمد أكراد الورايني، وأحمد السقال، ومحمد منير، ونعيمة القضيوي الإدريسي، وحسن فرتيني، وعبد الغني صراض، وعبد الحميد ركاطة، وآيت حنا، والحاج قدور السوالي، والحسن علاج، وعبد السميع بنصابر، وإبراهيم أبويه، وعبد الغفور خوى...

وينضاف إلى هذا تلك الأمسية التي أعدتها الجمعية المغربية للغويين والمبدعين بدار الشباب بوشنتوف حول القصة القصيرة جدا يوم السبت 26يونيو 2010م. وقد شارك في هذه الأمسية كل من: الحبيب الدائم ربي، وحسن البقالي، وعبد الله المتقي، ومصطفى لغتيري، وإسماعيل البويحياوي، وحسن برطال، والسعدية باحدة، ومحمد منير، ومحمد فري، ومصطفى لهروب، وعبد الغفور خوى، وكريمة دالياس...

المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا بمدينة الناظور:

انعقد الملتقى الوطني الأول للقصة القصيرة جدا بالناظور تحت إشراف جمعية جسور للبحث في الثقافة والفنون التي يترأسها الدكتور جميل حمداوي سنة 2011م، وانصبت الدراسة على أعمال كل من عبد الله المتقي، وعبد حميد ركاطة، وجمال الدين الخضيري. وشارك فيها بعض النقاد، مثل: محمد أمحور، وعيسى الدودي، ونور الدين الفيلالي.

هذا، وقد ازدهت القصة القصيرة جدا بالمهرجان العربي الأول الذي انعقد بالناظور ما بين 3 و4 فبراير سنة 2012م تحت رئاسة جميل حمداوي وإدارة جمال الدين الخضيري. وقد ضم أكثر من ستين قاصا ومبدعا وناقدا من المغرب والبلدان العربية الأخرى (تونس- العراق -السعودية- ليبيا)، وحضره جمهور غفير. وقد كرم فيه بعض المبدعين والمثقفين ونقاد القصة القصيرة جدا.

كما نظمت هذه الجمعية الدورة الثانية للقصة القصيرة جدا أيام15و16و17مارس 2013م تحت شعار(القصة القصيرة جدا: أسئلة الإبداع وآفاق التجريب)، وكانت هذه الدورة مرتبطة بالمبدعة سمية البوغافرية. وقد حضر المهرجان كثير من المبدعين والنقاد من المغرب ومن خارجه. وقد كرم فيه كل من : مصطفى لغتيري، وعبد الله المتقي، ومحمد رمصيص، وسمية البوغافرية، وحسن المساوي، وميمون حرش، وعبد الدائم السلامي، ويوسف حطيني، وحسن علي البطران.

وقد ترتب على هذه الدورة تأسيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا تحت رئاسة المغرب في شخص الدكتور جميل حمداوي ونائبه جمال الدين الخضيري. وقد تفرعت عن هذه الرابطة مندوبيات إقليمية عبر ربوع الوطن العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهميــة المهرجانات والملتقيات:

من المعلوم أن للمهرجانات والملتقيات المتعلقة بالقصة القصيرة جدا أهمية كبرى لا يمكن تجاهلها، فهي التي تعرفنا بهذا الفن الجديد، وتواكب إصدارته الإبداعية والنقدية، وتطرح قضاياه الموضوعية والفنية والجمالية على طاولة النقاش والتحليل والتقويم والتوجيه. وأكثر من هذا تعنى بتكريم المبدعين والنقاد، ويتم عبرها توزيع الجوائز المتعلقة بالمسابقات في مختلف أصنافها وأنواعها، كأن تكون جائزة الشباب أو جائزة الكبار، أو جائزة التلاميذ والطلبة، أو تكون جائزة محلية أو جهوية أو وطنية أو عربية أو دولية.

ومن جهة أخرى، تحمل هذه الاحتفاليات تصورات

واقعية وتوقعات مستقبلية حول فن القصة القصيرة جدا، إذ ترصد مسيرته التاريخية، وتستكشف تطوراته الكمية والفنية والجمالية.

هذا، وقد أشاد الشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد، رائد القصة القصيرة جدا في عالمنا العربي، في إحدى الندوات التي نظمت بسورية بأهمية مثل هذه الملتقيات والاحتفاليات ودورها محلياً وعربياً في تجديد الدورة الدموية لجنس القصة القصيرة جداً، ورفدها بروافع مستقبلية شابة داعمة.

هذا، وقد ترتبت عليها نتائج إيجابية من دورة إلى أخرى، فقد تحولت حلب - مثلا- إلى عاصمة ثقافية عربية للقصة القصيرة جدا، لتحل الناظور بعدها عاصمة لهذا الجنس الأدبي منذ انطلاق المهرجان العربي الأول للقصة القصيرة جدا سنة 2012م.

وقد قال يوسف الحطيني كذلك عن هذه الملتقيات السورية: «وعلى الرغم مما يقال حول الملتقيات، فإن ملتقى القصة القصيرة جدا يجمع العشرات من المبدعين، وهذه فرصة للقاء المثمر والفعال بين أدباء يمتدون على مساحة قطرنا العربي السوري، كما يجمع الجمهور، ويعرفهم بأساسيات هذا النوع الأدبي، ويعرفهم على نماذجه، ويسمح لهم بمواجهة النصوص بآرائهم، كما يسهم في تنشيط المشهد الثقافي في سورية، ولأن له كل هذه الفضائل، فلاشك أنه سيبقى ظاهرة مفيدة.

غير أن مشكلة القصة القصيرة جدا لاتحل بعدد الملتقيات، ولكنها ترتبط بقدرة القاص على الإبداع، وليس ثمة نوع أدبي جديد، وآخر رديء، ولكن ثمة نص جيد وآخر رديء... إن ملتقيات القصة القصيرة جدا لا تزعم أنها تقدم إجابات نهائية للمتسائلين، لأن المشاركين فيها جميعا يزعمون أنهم في طور التجريب، وربما كان من المبكر الحكم على هذه التجربة، ونحن هنا لانطلب من المشككين بجدوى هذه التجربة أن يهللوا لها، ولكننا نطمح إلى أن يعطونا فرصة لتقول ما لديها، وفي ظني أن المستقبل سيكون للتجديد؛ لأن الجديد من ضرورات الحياة ومتطلباتها» (2).

وعليه، ستبقى هذه المهرجانات والملتقيات العربية مشكاة للتنوير والتطوير والرقي بالمستوى الثقافي العربي.

الصعوبــات والعوائــق:

ثمة مجموعة من الصعوبات التي تواجه مهرجانات القصة القصيرة جدا وملتقياتها المتعددة والمختلفة والمتنوعة، منها: المشكل المادي، ومشكل الاعتراف، ومشكل المأسسة، ومشكل الكم والكيف، ومشكل التجنيس، ومشكل النقد الذي أصبح عاجزا عن مواكبة التراكم الكبير لإصدارات القصة القصيرة جدا، ففي المغرب وحده يوجد أكثر من (102) أضمومة قصصية قصيرة جدا، ناهيك عن مشاكل أخرى، مثل: صعوبة الطبع والنشر والتوزيع، وما يعرفه هذا الفن من تسيب بسبب المتهافتين على هذا الجنس دون علم أو دراية أو موهبة، وغياب التنظير الحقيقي لهذا الجنس الجديد، والافتقار إلى الأدوات النقدية لمواكبة الإبداع تصورا ونظرية وتطبيقا.

ويمكن القول- بكل صراحة- بأن تلك الملتقيات نتاج إرادات فردية أو جماعية، وللدولة فيها نصيب من المشاركة عن طريق الدعم والتمويل والمباركة والتشجيع. بيد أن المشكل العويص الذي تواجهه القصة القصيرة جدا هو عدم الاعتراف بها إلى حد الآن من قبل الكثير من المبدعين والنقاد وأساتذة المؤسسات الجامعية والمعاهد الأكاديمية العربية؛ إذ يعتبرونها عالة على القصة القصيرة، وأنها جنس أدبي لقيط لا أبوة له ولا شرعية.

الآفاق المستقبلية والحلــول الممكنــة:

ثمة مجموعة من الحلول الممكنة التي تخرج بها توصيات مجموعة من المهرجانات والملتقيات، وتتمثل هذه الاقتراحات والتوصيات في ضرورة إيلاء فن القصة القصيرة جدا الاهتمام والعناية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللازمين إعلاميا وأكاديميا، وإدماجه في البرامج التعليمية، وأخذه بعين الاعتبار ضمن مخططات مؤسسات تدبير الشأن الثقافي الأهلية والرسمية، مع التفعيل الميداني للرابطة العربية للقصة القصيرة جدا لأداء مهمتها الحقيقية بعد تأسيسها بمدينة الناظور، والسعي إلى إنجاز أنطولوجيا عربية موسعة للقصة القصيرة جدا، والعمل على ترجمة نصوصها إلى لغات العالم الحية، وإنشاء بنك توثيقي لتجميع منجز القصة العربية القصيرة جدا، إبداعا ونقدا، حتى يكون بمثابة مرجع للباحثين، وتحفيز المبدعين العرب على الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وذلك بإحداث جائزة القصة القصيرة جدا للأدباء العرب، سواء أكانوا شبابا أم كبارا، والسهر على طبع أعمال الملتقيات والمهرجانات ونشرها في كتب جماعية مشتركة للاطلاع عليها، وإنشاء موقع إلكتروني على الشبكة العنكبوتية ليكون لسان حال الكاتب العربي للقصة القصيرة جدا، مع الانفتاح على التجارب الكونية قصد الاستفادة منها إبداعا ونقدا وتنظيرا، وترجمة المنجز القصصي القصير جدا عند مبدعي الثقافات الأخرى إبداعا ونقدا، والعمل على تجاوز الصعوبات المادية والمؤسساتية من خلال البحث عن مصادر التمويل الأخرى، كالدخول في شراكات متعددة الأطراف داخلية وخارجية، فضلا عن تقديم ورشات تكوينية لتوجيه المبدعين تنظيرا وكتابة ونقدا.

خاتمة:

وخلاصة القول، لقد عرف العالم العربي مجموعة من الملتقيات والمهرجانات المتعلقة بالقصة القصيرة جدا. ومن ثم، تعد سوريا والمغرب - في اعتقادنا - من أكثر الدول العربية نشاطا في مجال القصة القصيرة جدا ؛ بسبب كثرة الدورات المنظمة، والهدف من كل ذلك هو التعريف بهذا الفن الجديد تجنيسا وتأسيسا وتجريبا وتأصيلا.

وعليه، فلهذه الملتقيات والمهرجانات أهمية كبرى في تنشيط الحركة الثقافية عربيا، والتعريف بهذا المولود السردي الجديد من خلال الانفتاح على جذوره في الثقافة العربية من جهة، والاطلاع على تطوره الفني والجمالي في الثقافة الغربية من جهة أخرى.

ونأمل في المستقبل أن تقوم الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا بأداء أدوارها التنفيذية الكاملة لتنظيم المزيد من المهرجانات والملتقيات حول هذا الفن الأدبي الجديد في معظم دول الوطن العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) د. يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص: 53.

2) - د. يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، ص: 71-72.

قصيدتان

رضا العبيدي / شاعر تونسي مقيم بفرنسا

موسيقى الغائب

لن يكون في انتظار صوتي أحد
في الجهة الأخرى من الخطّ.
فقط وبكلّ بساطة
لأنّ الرّقم الذي أكوّنه - بإصبع مجروح
لا يقوى على الإشارة إلى أيّة ناحية -
ليس مسجّلاً في شبكة الهاتف.

لن يكون في انتظار صوتي أحد
لكنّي مع ذلك أكوّن الرقم الخياليّ
- دائما بذات الإصبع المجروح
الذي لا يقوى على الإشارة -
لعلّ وعسى
وأنتظر...
....
....

لم يكن هناك - كما كان متوقّعا -
من ينتظر في الجهة الأخرى
من الخطّ الطّويل
المعوجّ مثل خطّ ترسمه يد طفل صغير
يتمرّن على الكتابة الأولى
بيد ترتعش من البرد في صباح قرية
جبليّة نائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنّي متأكّد – نعم أنا متأكّد –
من أنّني استمتعت بالموسيقى الشجيّة
المصاحبة لصوت الخدمة المسجّل
الذي قال لي مرارا في وضوح تامّ
وبأكثر من لغة
أن لا أحد هناك في انتظاري
في الجهة الأخرى!

سمـــــاء أخـــرى

في سمائها الرّحبة
السماء المرسومة خطوطا مُعْوجَّةً
بحجم ذاكرة طفل
في كرّاس مدرسيّ قديم
تظلّ تحت نجوم كُثُر
وأظلّ أمشي بخطواتي المتثاقلة
هائما على وجهي كرمل تذروه ريح
متوقّفا في كلّ مرّة لتأمّل كلّ حجرة
تدمي قدمي
قبل أن أواصل سيري
عَارِفًا أنّني مهما تعرّقت والتصقَ قميصي
بجسمي
ومهما تحمّلت من أَتربة وأَشْواكٍ
ومهما مشيت وأعياني المشي
ومهما كانت واسعةً ساحة اللّيل
لن أصل إلى حيث يقطن ذلك الطّفل مع
ذويه
إلى حيث يأكل ويشرب ويكسّر
الأشياء وينام كملاك
ليقوم في صباح اللّعب متمرّغا بعشب
الحديقة
إلى أن تصطبغ ثيابه بالخضرة...
أعرف أنّني لن أعثر على أثر واحد
لِمِزَقٍ من كرّاسه الصّغير
الملىء بالخطوط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دروب القصيد

مَيلاء صمُود/ شاعرة ، تونس

لماذا سدَدْتُمْ أمامي دُروبَ القَصيدْ ؟
وقُلتُمْ: "قِفي فالطريقْ
أمامَكِ فيها سُدودْ؟
ودنيا محرّمةٌ ودروبْ
مُرورُكِ فيها محالْ
وضربٌ من المستحيلْ
فلا تَلِجي شارعَ الحبِّ ، فهو رهيبْ
وفيه الفضائحُ... فيه المشانقْ
وفيه الجنودُ وفيه البنادقْ
وفيه الحبالْ
بأيدي الرجالْ
تُطوِّقُ أعناقَ كلِّ الحسانْ
إذا ما وَلَجْنَ طريقَ الهوى والشبابْ
فإنَّ الغرامْ،
على كلِّ أنثى، حَرامْ
وإنّكِ، إمّا تغزّلتِ في رجلٍ، قدْ
فعلتِ الحرامْ
فكوني "كرابعةَ العدويّه"
تُحبُّ الإلهْ
وليستْ تحبُّ سِواهْ
وكُوني كـ"خنساءَ بنتِ الشريد"
لـ"صَخر" الشهيدْ
ورحتمْ تَسُدُّونَ دَربَ القصيدْ.

لماذا سددتُمْ أمامَ خُطايَ
جميعَ الدروبْ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكيف سأعزِفُ، إنْ لمْ يكن بينَ كَفّيَّ
نايْ؟
وكيف أُجيدُ الغناءْ
إذا لمْ يكن بين كفيَّ عُودْ ؟
لماذا سددتمْ دروبَ الغنا والقصيدْ ؟
فمن أين لي أيها المانعونْ
دروبَ رياضِ الخلودْ،؟
"بِصَخرٍ" جديدْ ؟
يموتُ ويحرِقُ قلبيَ حزناً ؟
يُفَجِّرُ في الصدرِ لحناً ؟
لأكتبَ فيه القصيدْ
وراءَ القصيدْ
وأندب كي يندبَ الآخرونْ:
(أَعَيْنَيَّ جُودَا ولا تجمُدَا
أ لا تبكيانِ لصخرِ النّدَى؟)
لماذا سَدَدْتُمْ دروبَ القصيدْ ؟
وكيف أكونُ كـ"رابعةَ العدويهْ"
تهيمُ بحبِّ الإلهْ
ولمْ تتغنّ بحبِّ سواهْ
وكيف أكونُ ، بحبّي،
كبعضِ الدراويشِ في عشقهمْ ؟

إذا شربوا خمرةَ الروحِ حتى الثُمالهْ
وهاموا "بليلَى" التي سلَبَتْ عَقْلَهمْ
وجُنُّوا بـ"ليلَى" التي حلّلَتْ قتلَهمْ ؟
وكمْ صَرَخوا في ليالي الهوى في الهواءْ
(اسلبتْ ليلى مِنّيَ العقلاَ
قلتُ يا ليلى ارْحمي القتلَى) !!
لماذا أجَزْتمْ لأنفُسِكُمْ شُرْبَ بِنْتِ
كُرومِ الهوَى ؟
وعِشقَ ذواتِ القدودْ
ورُختمْ تقولونَ فيهِنَّ عَذْبَ القصيدْ ؟
لماذا زعمتمْ لنا أنَّ ليلى هيَ اللهُ -
جلَّ الإلهْ ؟
وخمرتكمْ ليسَ يعرفُها غيرُ أهلِ
الصفاءْ ؟
لماذا فتحتُمْ لأنفسكُمْ كلَّ بابٍ وراء
الوَصِيْد ؟
لماذا سَدَدْتُمْ،
أمامَ اللَّوَاتي عشِقتُنَّ، دَرْبَ القصيدْ ؟
تقولونْ: لا تَلِجي شارعَ الحِكَمِ الخالدهْ
لتأتي بما كان يأتي به "المتـنبيّ"
العظيمْ

فإنَّ النساءَ ضعيفاتُ عَقْلٍ ودين.

ففي أيِّ شرعٍ ودين

تَرَوْنَ المساواةَ، ما بيننا في الحياةِ، حرامْ ؟

وقلتمْ: دَعي كلَّ بابٍ يُؤَدِّي

إلى ساحةِ الشِّعرِ والشعراءْ

فليسَ لَكُنَّ سوى ساعةٍ من بكاءْ

تُؤدِّي إلى ساحةٍ للرثاءْ

وتُفضي إلى سَجْنِ كلِّ النساءْ

وليس أمامكِ ـ إلاَّ "تُماضِرُ"ـ رمزُ الرثاءْ

"ورابعةَ العدويهْ"*.

تفانتْ بأشعارِها في الإلهْ

وهامَتْ على وجْهِها في البَراري.

وبالغُنْتُمْ في القيودْ.

لماذاسَدَدتمْ دُروبَ القصيدْ؟.

سنَمضي معا في دروبِ الهوى والشبابْ

نُذلّلُ، بالحبِّ والشِّعرِ، كلَّ الصِّعابْ

نَفُكُّ جميعَ القيودْ

ونَفتحُ كلَّ دروبِ القصيدْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصــائد

محمد جلاصيّة/ شاعر، تونس

حركـــة زائـــدة

معك السُّحب في اللُّفافة

وفقاقيع عذراء

تعود دون ظلّ في الظّهيرة

***

الحُبيبات على أدمة الجلد

الكُحل

الشّعلة المثقوبة

عقدة ثانويّة ومقصودة.

***

الهبَة على السطح

لقالق ساهمةٌ

ضمّة وكسرة وفتحة

حركة زائدة.

***

الخلخال

يغفو في الماء وحيدًا

سأمُ وخطّاف وآجرّ المساء.

***

أقفرت الشّموس

فاضت الآبار

بينما يتواصل ظمأُ الحصان

غيبوبةُ الحدوة.

***

السّرير مطمور

الشّجرة نعامة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هضبة مسحوقة تحت ردف قمر
عُشبة الخلود في اليد.

***

الرّكبة تنزلق في لجّ
مرايا مكسورة
العُري كثيف
والعين، عين "سيكلوب".

***

أسراب القمح
بدايات القُبل
عند نفاد الشراب
عندها طُويت القامة.

هذي المرآة السّائلة. الحَلَمة خضراء
كسوسة في الفجر، بينما القطّة تشتعل
في الشّرفة، والحجل يختفي في حقل
السّرير، إذ لا يبقى سوى الزبد.

***

النّبيذ السّفسطائيّ

أيّها النبيذ السّفسطائيّ المتحدّث بأكثر
من لغة في أروقة الحياة، وفي حفلات
الكوكتيل تلعب دورا أكبر من جُرمك
الفنّي، تخرج من القبو معتّقا بأسماء
مستعارة من شجرة عائلة "باخوس".

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في ساعة الزُّهر

الكأس فارغة بين جسدين زيتيّين
بسحنة غائبة في العراء. السُرّة تنزف برقًا
في ساعة الزّهرة، السّرير المصنوع من
خشب التّوت يرزح تحت أثير رغباتنا،
إذ لا يُمكننا التّراجع إلى الأمام أمام

أعشاش دافئة

في الحانة، السّكارى يغطّون في النّبيذ،
لعناتهم الثّملة تنهال على أصابع النّادل
الجديد، لقد أفرط هذه اللّيلة في
الشُّرب، حتّى أنّه أدخلَ العصافير.
الكؤوس أعشاش دافئة.

شـــال

حنون مجيد / كاتب، العراق

بين أن تظل ثابتة لكي لا تنسرح العربة بطفلها إلى النهر، وبين أن تلتقط شالها الذي سرقته من على رأسها ريح، ظلت محتارة لحظة خاطفة تنفست بعدها الصعداء.

كان خيارها صعباً، لكن عقلها كان راجحاً لتحتفظ بصغيرها حتى وإن كانت ستقطع طريقها عائدة إلى بيتها، من محطة نزهتها على الطريق الضيق المحاذي لدجلة حاسرة الرأس.

ربما شعرت بالإستياء لأنها لم تقف طويلاً أمام شهرزاد وهي تقص أقاصيصها المتناسلة التي حرصت على أن لا تقرأها جميعاً مخافة أن تموت ! لم تصغ هنا ولو إلى قصة واحدة مما كانت تراوغ به شهرزاد شهريار. كان يغريها ذلك كذلك لأنها لم تتأمل طويلاً كمال الفن وانسيابية خطوطه على الجسدين الرفيعين.

كان هوسها أن ترى النهر، موجاته المتدافعات بهدوء نحو أقصى الجنوب، أن تشم عبيره الندي وتُري طفلها صورة السماء المشمسة عليه في أول أيام الربيع، بل وتتمنى لو يحظيها القدر بسمكة كبيرة تظهر فجأة لتقول له أنظر تلك هي السمكة، أو لو كان ثمة نورس ينشر جناحيه على الصفحة اللامعة مثل مرآة، لكن سمكة كبيرة أم صغيرة لم تُظهر ولو رأسها، ولم يكن هنالك في تلك البقعة طائر ما.

لم تكن تغني علناً، لكن دفء المكان كان يلفّ أعطافها نحو الغناء ما دامت الحياة ما تزال تمنح حتى الآن امرأة وطفلها فرصة آمنة للتجوال وحيدين!

لو كان ثمة سوق لاشترت شالاً أصفر مثل شالها المسروق حالاً، وقالت للريح هو ذا غيره بالرغم مما أفقدتني ما كان في ثناياه من عطر. . . كلا، لعلها ستظفر بشالها الذي ما يزال محلقاً في الفضاء محتفظاً بعطره الأثير محاذياً مسيرتها بلونه الذي يشبه لون الشمس، ولو أمنت مسيرة عربتها أو ثباتها على الأرض لقفزت عالياً مرة أو مرتين فلربما التقطته.

كان يراوغها على هفهفة الريح وصورته ترتفع بين عينيها الغائمتين أو تهبط حتى أعماق النهر، وتلوم نفسها على الاستسلام للراحة، وتتذكر في الآن عينه أن ثمة خدعاً صغيرة قد تعكر النفس.

من يدريها ذلك هي الغافية على صورته منذ أن عرفته قبل سنتين حتى الآن، لأنه يحبها ذلك الحب ولم يقل لها إلّا الصدق؟ ستقول له إن من عجب وأنا أتابع بصغيري طريقي على الشريط المحادد لدجلة وكنت مأخوذة بسحره العجيب، أن هبت ريح طرية ظننتها، وأنا شبه مُسرنمة، جاءت لتقول لي أشياء مسرة تفتحت عليها طاقات نفسي وحسبتها استبشاراً بربيع جميل. لم أظنها مخادعة هكذا لتأخذ شالي من على

رأسي وتتركني بين أن أندفع نحوه أو أحافظ على توازني وأحفظ طفلي من السقوط في هاوية النهر. ولك أن تتصور أنّ الآخرين نظروا للأمر على أنه طرفة ولكن أي طرفة، حين جعلوا يحدقون في الأعالي، عيونهم وأفواههم مفتوحة، صامتين كأن على رؤوسهم الطير.

بل إن من عجبي أنه فيما كان يراوغني مرة بالدنو ومرة بالبعد فأرفع له يداً قصيرة وأقبض على العربة بأخرى، أن انطلقت رصاصة من القصر الكبير، رصاصة واحدة لا غير، اخترقته في الصميم ففقد توازنه وغدا متأرجحاً لحظات لم أعرف إن كانت طويلة أم قصيرة وهوى أخيراً في النهر.

لم أتابعه وكانت بي رغبة مستحيلة إلى ذلك لأعرف أيّ موجة ستأخذ به وإلى أي قرار ستغوص، ولماذا طغى اللون الأصفر حتى غطى الماء جميعه، إنما تملكني خوف مرّوع شمل الناس المتنزهين جميعاً، فطويت ذراعيّ على صغيري وتركت العربه لمصيرها على الطريق. ما كان يسرني، أنني نجوت وطفلي، بيد أنّه ما لبث يؤلمني أنني قطعت كل ذلك الطريق الطويل حاسرة الرأس. لقد أربكني الحدث وما عدت أتخيل شيئاً سوى أن أهرب فَزَعاً مما لم أكن أتوقع أن يحصل. خوفي كان أشد خوف عرفته نفسي مذ جئت إلى هذي الحياة. لا أدري إن كنا نتباله أحياناً فنسبغ على ما حولنا أمن أنفسنا أو حتى نبالغ في ذلك، فإذا فوجئنا بما لم يكن في الحسبان سقطت عقولنا. أذكر أنك حذرتني من بعض الأماكن، كوني حذرة، الأماكن ليست جميعاً آمنة، أو لا تغفلي عن نفسك حتى لو كنت في رحبة حديقة. لقد شلني الخوف تماماً، بل إن الطفل الذي لا يفقه شيئاً من ذلك ذعر هو الآخر وكاد يقفز من عربته حينما سمع صوت الرصاصة والغلالة الصفراء تنكمش بعد أن كانت تطرز السماء الزرقاء. أنظر لم يكن يعبأ بحزني كان سعيداً بطيران طائر أصفر عريض الجناحين يحوم فوق رأسه وحواليه، كنت أسير سعيدة دونما خوف فكيف والحدائق إلى شمالي والنهر إلى يميني؟ لم أفكر لحظة بأن شيئاً ما سيأتي من وراء النهر حتى لو كان من القصر. عدت مهرولة، أمسى النهر إلى يساري والحدائق إلى يميني، أما العربة فأصرت على أن تظل حيث هي عند آخر مسيرتنا، ولولا هياج الناس وفرارهم لسقطت على الأرض لو كنت وحيدة.

كان الناس، صغاراً وكباراً، رجالاً ونساء، يفرون كالخيول المذعورة، يعبرون الشارع الرئيسيّ حيث تتناهبهم الأزقة ليلوذوا هناك، وكانت البيوت تفتح أبوابها لهم، بل ما أغلق بابه بوجوههم بيت.

التقطت أنفاسها، طافت بنظراتها حول ما كان يدور في القريب والبعيد، وتطبق من ثم بكلا ذراعيها على الجسد الصغير الذي ذوى على دفء صدرها، لقد تلاشى الصوت الذي دوى بين أذنيها، لم يعد يدوي فيهما صوت آخر. لقد بدأ السكون يعمّ المكان والعتمة تنسل من الأعالي لتطبق على الجميع، ليس هناك على جانبي النهر الذي انطفأت مرآته الآن سوى عربة وحيدة تسقط أضواء قُصر منيف يقبع في الجانب البعيد منها مثل ذئب في فراغ موحش يتسقط فريسة قادمة.

ما يؤسفني أن شالي ذهب عني لحظة حلمي ولم أعرف إلّا وقد رفع عني وها أنا آتيك بدونه .. آه يا سيدي ما كان أحرجني وأنا أمشي بلا شال.

سيكون مستمتعاً بحديثها الغريب الذي يندر أن يصدقه أحد، لولا أنه كان يراها صادقة، أصدق منها في أيما وقت، سينظر في عينيها ملياً ويود لو يطبع عليهما أعمق قبلاته، ثم سيقول لها:

«سلامتكما أولاً، ولتظلي هكذا... أنت جميلة، جميلة حقاً، بل ما أجملك وأنت بلا شال».

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ضيـــاع

خالد الكريشي / محام وكاتب، تونس

تسكّع وحيدا... لا رفيق ولا أنيس... رذاذ خفيف يبلل وجهه... والرمل تحت قدميه يميد به...

وهو الذي عاش طوال عمره يحلم بعذراء... تملأ غياهب الصحراء...

لا يهم... ولا يكترث كثيرا بلونها... حمراء بلون دماء الشهداء... أم خضراء بلون الأنبياء... أم صفراء بلون الصحراء...

عاش بلا إسم... ولا لقب... ولا عنوان...

عاش بلا هوية ولا جنسية... لا يعرف أين المستقر... وأين المنتهى...

وفي الآخر له في العمر هدية وبقية...

لا يجيد غير الغوص في بحور الشعر، فيقدمه للعذارى هدية...

عذراء قد تأتي... وقد لا تأتي...

يحدثه الراوي ذات غسق :

- «إفك هذا... عنت على عنت... شعري يلاط ويزنى به... وأنا الفقير المعدم الذّي لا أنثى على بابه...» (1).

يرد عليه خائبا :

- وطن بدون نساء كوطن بدون ماء... وحدي أعرف النساء ولا أعرف الماء...

يأتيه صوت شاعره من أقبية النسيان والهذيان :

- «حين يجيء قبل صياح الديك موتي...

ويفتح باب بيتي

سأناديه: تمهل سيدي...

فعلى الأرض خمور لم أذق أطيبها...

وذنوب لم أقترف أجملها...

فأذهب اليوم وذرني لغد...» (2).

في أول الطريق يضيع... يتوه وسط الزحام... يغوص في الجموع... يفقد بوصلة الاتجاهات... لم يعد الجنوب جنوبا... ولا الشمال شمالا... ولا الشرق شرقا... ولا الغرب غربا... تشرق الشمس غربا لتغيب شرقا...

يتأمل ذلك القبس من الضوء... وتخترقه أشعتها كاللهيب لتحتل جسده من رأسه إلى أخمص قدميه... يلتصق أكثر فأكثر بأديم الأرض السمراء فلا يستطيع منها فكاكا ..تمنى لو يفتح له فيها قبرا ولحدين... ثم يوارى عليه التراب... من التراب خلق وإليه يعود...

يصرخ بملء حنجرته مستغيثا :

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

- النجدة... أنا المبشر بالضوء... أنا هنا... أنا هنا...

يأتيه ذلك الصوت :

- ماذا تريد ؟

- أريد عذراء... ولا أحبذ أن تكون نهايتي الفناء في هذا الخلاء...

يرد عليه ذلك الصوت :

- ألم تجد غير عذراء تملأ بها غياهب الصحراء... ؟

ثم يضيف ضاحكا :

- هل لك في ثـيّـب ؟

يجيبه متحديا :

- بلى... الثيب حين تزف لبعلها الجديد وتبعث فيها الروح ثانية لتطفئ ظمأها ولهيبها... لا يكتمل البدر... ولا تتلألأ النجوم في كبد السماء...

بينه وبينها مرمى حجر... يطلق العناء لفؤاده وقريحته... فتجود عليه زفرات وتأوهات متتالية... وأمنيات تموت في مهدها... تعانق روحها الفضاء الرحب... ثم تعود إليه ساجدة... تحت قدميه نادمة... تنزل من علوها وغلوها... تتنازل عن شموخها وكبريائها... لتسأله مستجدية :

- أنت... أيّها التائه... ألم تشبع من الضياع ؟

يتمتم بصوت خافت كأنه يحدث نفسه :

- أنا... تائه... لم أشبع من الضياع ؟... ربما ؟

- متى تعود ؟؟

- إلى أين ؟؟

- إلى نقطة البداية ؟؟

- كيف أعود ؟ وإلى أين ؟ وأنا مكبّل... بعد أن سكنت الصحراء نصفي الأعلى... واستوطنت العذراء نصفي الأسفل...

يضيف بنزق :

- وهل مازال ذلك المكان مكانا ؟ ونقطة للبداية ؟ حتى أعود إليه بعد أن هجره الجميع إلى الصحراء... أطفؤوا مواقدهم وشموعهم... غيّروا جلودهم وارتحلوا...

بعد لأي... يتمكن من السير حافيا وهو مازال متسمرا في مكانه... لم يتقدم قيد أنملة ... لا يعرف لخطواته وجهة... ولا لعينيه مستقرا... وحين يتعب وتثقل رجلاه يجلس القرفصاء تحت ظل بقايا الصحراء... تسيل الدماء من قدميه...

يتأوّه :

- وأخيرا... سال الدم... فهل يزول الغم ؟

تبعث من بعيد... يحدق فيها مليا... وقد أطنب في فرك عينيه بكلتا يديه... تحث الخطى إليه متلهفة... تمنى لو كان له جناحان يطير بهما إليها... يبتسم... ثم يضحك ملء شدقيه... ثم مقهقها عاليا قهقهة طفل وجد لعبته الضائعة :

- إنها هي... إنّها هي... وأخيرا أقبلت...

ثم منشدا :

«بسمة النور في ثغور الجراح

أنت نجم الصباح قبل الصباح» (3)

يأتيه ذلك الصوت :

- لا تتعجل يا هذا الضائع... ربما يكون سرابا ؟

يرد عليه بتحد:

- بلى... بلى... إنّها هي... إنها هي... أقسم برب السماوات، مالك الأرض ما عليها وما تحتها إنّها هي...

- أأنت متيقن لهذا الحد ؟ ولماذا ؟

ملأت العذراء أرجاء الصحراء ...لكن أين الصحراء ؟...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد ضاعت الصحراء... ضاعت وتاهت وغاصت في أديم الروح... تبحث عن موطن لها... ضاعت الكلمات والحروف... فقد القدرة على النطق...

بحّ صوته... جفّ ريقه... افتقد الماء بعد أن غص حلقه بالنساء... تذّكر، أنه وحده يعرف النساء ولا يعرف الماء...

الهوامش والإحالات

1) الروائي صلاح الدين بوجاه.
2) الشاعر محمد الغزي.
3) الشاعر بدر شاكر السياب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظـلال البـؤس

بثينة غنّام / كاتبة، تونس

تتخرّج من الجامعة بعد أن أتمّت دراستها لعلوم الاجتماع وبعد أن تخصّصت في مجال الطفولة. فتنشئ جمعية لتساعد من خلالها أكثر المدارس فقرا وحاجة وتختار بالفعل مدرسة واقعة في إحدى المناطق النّـائية.

تقرر أن تبدأ أولا بزيارة المدرسة حتى تحدد حاجياتها ونقائصها. كانت قد رسمت صورة تقريبية عن الوضع في تلك المدرسة وكانت قد تصورت نقائص معينة ولكنها لم تتوقع أبدا أن يكون الوضع على تلك الحال ولم تتصور أبدا أن تكون في بلادهم مدارس كتلك.

قاعتان ومكتب وما يشبه دورة مياه. ثلاث بنايات قائمة وسط أراض شاسعة تمتدُ على مرمى البصر. لا بيوت قريبة، لا منشآت ولا دكاكين. لا شيء غير ثلاث بنايات وكأن مارد القمقم قد رمى بها هناك حيث اللاشيء. تدخل المدرسة أو الأصح تطأ أرض المدرسة فلا سور يحيط بالبنايات ليحميها ولا باب يصدُ الزوار والغرباء عن اقتحامها. تطأ أرض المدرسة وتقف مدهوشة وسط العدم، متسائلة في حيرة وارتباك : «أأكون قد أخطأت العنوان؟ أأكون على ملكية خاصة؟» تستفيق فجأة من ذهولها على صوت صافرة المدير وعلى ضجيج الأطفال وهم يغادرون القاعات. يحيط بها البعض متفحصا الزائرة الغريبة الأنيقة الواقفة في ساحة المدرسة وينصرف البعض الآخر للجري واللهو.

تتفحصهم كما يتفحصونها. عيونهم يملؤها الإعجاب وعيونها يملؤها الذهول والوجوم.

يهمسون فيما بينهم : «من تكون؟ أتكون المتفقدة أم المعلمة الجديدة ؟»

وتهمس في أعماقها : «أيكونون فعلا أطفال المدرسة أم مشردون اقتحموا القاعات؟»

ينبهرون بأناقتها وثيابها الجميلة وشعرها المصفف بترتيب، وتذهل للفقر المدقع البادي عليهم : وجوه صفراء ذابلة، أجساد نحيفة كأنها عليلة، شعور منفوشة لم يعرف الماء والمشط إليها سبيلا منذ فترة طويلة، أسمال بالية تكسوها الرقع والأوساخ وأحذية ممزقة يعلوها الغبار والطين.

يمد بعض التلاميذ أيديهم، يلامسون ثيابها وخصلات شعرها وحتى حذاءها وتمد يدها لتتلمس وجناتهم وقد بدا عليها التأثر الشديد.

يرحب بها المدير ويدعوها إلى مكتبه فتطلب بضع دقائق تمضيها مع التلاميذ قبل أن يعودوا إلى قاعاتهم. تتنقل حيث يتنقلون وتتأملهم. يخرج بعضهم من دورات المياه فتدخل على إثرهم. تسطعها رائحة مقرفة كريهة ويصدمها حجم القذارة الموجودة في المكان، فتهرع إلى الخارج كهارب من براثن أسد هصور وتتساءل في ذهول : «أتكون هذه وحدة صحية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم وحدة جرثومية؟ أتكون هذه بيوتا للراحة أم بيوتا للعلل والآفات؟».

يتجه بعض التلاميذ ناحية حوض كبير مكشوف مملوءًا ماء. يمدون فيه أيديهم ويشربون منه وكأنهم الأنعام تكرع من مستنقع. تتأمل حوض الماء الإسفلتي وإذا قاعه مغطى بطبقة بنية من الطين. تتأمل سطح الماء فإذا به مكسوّا غبارا وحشرات صغيرة فتهلع وتجزع لمجرد التفكير في مد يدها وسط الماء وتنقبض نفسها لحد الإحساس بالغثيان لمجرد التفكير في الشرب من ذاك الماء.

يصرخ صوت في أعماقها : «كيف يكون هذا؟ هذا لا يعقل. كيف لا يصاب هؤلاء الأطفال بالأمراض والأوبئة؟ كيف تقاوم أجسادهم النحيلة هذا الكم المهول من الجراثيم ومن القذارة؟ كيف؟ كيف ؟»

مرة أخرى يفيقها من ذهولها صوت صافرة المدير معلنة عن انتهاء الفسحة فيعود التلاميذ إلى قاعاتهم فتتبعهم. تحيي المعلم وتذهل لمظهره البائس التعيس. لا يخفى عليه ذهولها، فينأى بها جانبا ويقول لها ساخرا : «سيدتي الجميلة الأنيقة، لا تذهلي كثيرا فبؤس المكان وبؤس الوضع يلقي بظلاله على جميع الوجوه ولا يستثني أحدا حتى الزائرين.» ثم يعود إلى درسه.

لا تستوعب الجزء الأخير من كلامه فلا تعيره انتباهها وتعود لتتصفح التلاميذ وتذهل مرة أخرى لرؤيتهم متراصين متلاصقين وكأنهم قد حشروا في القاعة حشرا. والمعلم يجاهد لجعلهم ينتبهون ويستوعبون الدرس والدرس جاف عقيم لا تستوعبه تلك العقول الصغيرة. الدرس لا يتعدى جملا طويلة ثقيلة يكررها المعلم مرة ثم مرة ومرة. الدرس لا يتعدى جملا تكتب بلون واحد على سبورة تملؤها الكسور والخدوش حتى تكاد الكلمات تصير بلغة أخرى غير اللغة العربية. الدرس مبهم لا تذلل صعوباته صور أو ملصقات جميلة. الدرس لا تفكك شفرته مسرحية يؤديها تلاميذ القسم أو مطبوعات يوزعها المعلم. الدرس لا يتعدى كلمات يلقنها إياهم المعلم تلقينا والقسم يكتظ ويعج بالتلاميذ ومعظم التلاميذ بلا كتب ولا أدوات مدرسية. كل شيء يوحي بالحزن والكآبة : وجه المعلم حزين بائس، عيون التلاميذ لا حماسة ولا شعلة فيها، سبورة القسم تشوه وتحرف اللغة العربية وجدران القسم عارية لا إبداعات، لا ملفات ولا رسوم عليها.

القاعة تكتظ وتكتظ. المعلم يائس. التلاميذ يبحثون عن خيط أمل وعن بصيص من النور فلم لا تكون خيط أملهم ولمَ لا تكون بصيص نورهم؟

تستهويها الفكرة وتبعث فيها حماسة ونشاطا وتصميما فتقرر أن تذهب مع هؤلاء الأطفال إلى أبعد من ذلك. تقرر اصطحابهم إلى بيوتهم في نهاية الحصة. أرادت أن تكون في موضعهم وأحبت أن تحيى حياتهم حتى تفهم أكثر حاجاتهم وخصوصياتهم.

انتظرت نهاية حصة الدرس وغادرت معهم المدرسة غير عابئة بنصائح المدير وهو يحاول إثناءها عن عزمها وبالسخرية البادية على ملامح المعلم. لم تمتط سيارتها، مشت مثلهم على الأقدام ومشت. ثم مشت ومشت والطريق طويل، طويل جدا، لا ينتهي. تعبت قدماها حتى كادت لا تقدر على حملها. خارت قواها وتقطعت أنفاسها فطلبت استراحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لا يمكننا سيدتي وإلا داهمنا الليل ونحن لا نزال بعيدين عن ديارنا». بهذا أقروا جميعا وأجمعوا. فتواصل السير بشق الأنفس. تتأملهم في استغراب شديد وتخجل من أن تسألهم : «ألم تكلّوا؟ ألم تتعبوا؟». يقضي المشي الطويل على مخزونها من الطاقة، فيعتصرها جوع شديد يكاد يشل حركتها ويسقطها أرضا. ومرة ثانية تخجل من أن تسألهم : «ألم تجوعوا؟ ألم تعطشوا؟». وكيف تجرؤ؟ كيف تجرؤ؟

والمدير قد أعلمها بأنهم يتمتعون بلمجة باردة واحدة في فسحة العاشرة صباحا. كيف تجرؤ وهي تعلم بأنهم لا يأكلون طيلة اليوم سوى قطعة خبز وقطعة جبن. كيف تجرؤ وهي تعلم بأنهم لا يفطرون صباحا

في بيوتهم ولا يصطحبون معهم أي طعام مطلقا. كيف تجرؤ ووجوههم الصفراء وأجسادهم النحيلة تجعل سؤالها تافها وسخيفا جدا.

ظلت ترافقهم إلى أن وصلوا إلى مفترق طرقات ومنه تشتتوا مجموعات صغيرة وتفرقوا في جميع الاتجاهات كل يبغي دشرته.

ظلت مع إحدى المجموعات، ترافقهم ولا تنتظر شيئا سوى الاستلقاء على أقرب فراش يعترضها. ولكن هيهات تأمل وتنتظر. وصلوا أول بيت أو ماذا تسميه فما شاهدته لا يمكن أن يكون بيتا. ما تسميه؟ فقد غابت عنها المسميات واندثرت. هل يكون مقصورة؟ لا ليس بمقصورة. هل يكون عشة؟ لا ليس بعشة. إذن ماذا يكون وكيف تصفه؟ جدران من الطين، سقف من القصدير وخرقة قماش بالية تغطي مدخلا. قطع من البلاستيك والكراتين مفروشة أرضا وأفراد العائلة مستلقون عليها.

«تراني أين أكون؟ تراني أين أكون؟». هكذا يعلو الصوت بداخلها ويعلو.

«أأكون على تراب الوطن فعلا؟ أم تراني عبرت الحدود من دون أن أدري؟ أأكون في بلدي أم أنا الآن في بلد مجاور؟ أيحمل هؤلاء الأشخاص جنسيتي أم تراهم من جنسيات أخرى ؟».

تعلو الأسئلة وتعلو والصوت في أعماقها يصرخ ويصرخ : «يا إلهي أين أكون؟ أين أكون؟».

يبتهج أهل البيت بقدومها ويتنحون جانبا تاركين لها أفضل ركن على الأرض. يقدمون لها أشهى ما لديهم : قطعة خبز يابس وقطعة بصل، فتخجل منهم. تخجل من لطفهم ومن بشاشتهم. تخجل من ثيابها الجميلة المنمقة. تخجل من شعرها المصفف بعناية وتخجل من مظهرها الراقي جدا، النظيف جدا والمحترم جدا. تمنت فقط لو كانت ترتدي أسمالا بالية مثلهم. تمنت لو عفرت كامل جسدها بالغبار والتراب مثلهم.

تمنت لو كانت بشرتها البيضاء الرقيقة، سمراء داكنة خشنة مجعدة متلفة تماما مثل بشرتهم. تمنت للأرض أن تنشق وتبتلعها على أن تظل جالسة وسطهم كبلهاء خرقاء تأتيهم من المدينة لتتأملهم وتستكشف وضعهم.

تحاول جاهدة أن تبتسم لهم ولكن علامات الحيرة والدهشة والوجوم والصدمة لا تترك مكانا للبسمة. تحاول أن تخفي ازدراءها للوضع وتحاول أن تخفي خجلها، ارتباكها وشفقتها عليهم ولكن الدمع المترقرق في عينيها لا يترك مكانا لغير الارتباك والشفقة. فتحيل نظرها عنهم لتجيله في أرجاء المكان. ولكنها لا تلمح شيئا. لا شيء مطلقا. لا مطبخ، لا حمام ولا دورة مياه، فقط بعض الأغطية البالية وبعض الأواني المحاطة سوادا مبعثرة أرضا.

فتتساءل حائرة ما شكل القناعة التي تسكنهم؟ من أين يأتيهم الرضى بوضعهم؟ كيف تجد الابتسامة سبيلا إلى ثغورهم؟ ومن أين تأتيهم القدرة على الترحيب بزائر مثلها؟ تتساءل وتتساءل والأسئلة تظل عالقة بلا تفسير وبلا إجابة. يحل الليل سريعا فتستحيل عليها المغادرة ويتوجب عليها قضاء الليل معهم فتحيرها الفكرة كثيرا وترعبها. تقاسموا جميعا نفس المسكن : الأبوان، الأطفال والضيفة. تضورت جوعا طيلة الليل فالقليل من المرق الذي أعدته صاحبة البيت على نار الحطب لم يكد يسد رمق الأسرة. وحبست رغبتها الأكيدة في الذهاب إلى الحمام حتى كادت تنفجر. وأين تذهب؟ أتقضي حاجتها في الخلاء وراء المسكن، لا يسترها سوى بعض الشجيرات الكثيفة؟ لا.. لا يمكنها أن تجرؤ ولا يمكنها أن تفعل.

بالكاد نامت نوما مضطربا متقطعا، تخللته ساعات طويلة من اليقظة أمضتها ساهرة تتوجس خيفة.

أفراد العائلة نيام وهي ساهرة تراقب مدخل المسكن فماذا لو اقتحمه أحدهم؟ أو ماذا لو هاجمهم أحد الحيوانات الضارية؟

يا للسخرية ويا للحمق. أهل المسكن الفقراء جدا، العراة جدا، الحفاة جدا والجياع جدا يغطون في النوم

وهي الميسورة الحال، الكاسية، الأنيقة دوما، لا تجد للنوم سبيلا ولا منفذا.

يستفيق أهل المسكن مع بزوغ أول شعاع شمس، فاليوم يبدأ باكرا، باكرا جدا بالنسبة إليهم. سيكون على الأمهات جمع النباتات الجالية القابلة للاستهلاك وسيكون على الآباء التوجه بها إلى أقرب بلدة لبيعها مقابل ملاليم لا تسمن ولا تغني من جوع. أما الأطفال فسيكون عليهم التجمع والتوجه إلى المدرسة. نعم المدرسة. يا لنعيم المدرسة. يا لراحة ورفاه المدرسة. سيأكلون خبزا طريًا وجبنا شهيًا لا يتذوقونه في غير المدرسة. سيجلسون على كراسي مريحة لا يجدونها بغير المدرسة. ستؤويهم جدران القسم الدافئة البعيدة عن برد الليل القارص في عششهم. سيحدثهم المعلم في درس القراءة عن أطفال آخرين يعيشون عيشة أخرى في عالم آخر خارج حدود خيالهم ومنطقهم. سيحدثهم عن أطفال ينامون في أفرشة مريحة دافئة ولا يستيقظون في ساعات الفجر الأولى، يفطرون ألذ وأشهى إفطار ويرتدون أجمل وأفخر الملابس ثم تقلهم السيارات إلى المدرسة. سيحدثهم المعلم عن أطفال يتنزهون في الحدائق الغناء والمنتزهات يوم الأحد. وسيحدثهم عن أطفال يتسلون بلعب لا يمكن لهم حتى تصور شكلها. سيحملهم درس القراءة إلى عوالم أخرى تعيد لهم الحق في الحلم وفي الأمل وتمنحهم المقدرة على المواصلة.

أجل لا بد أن هذا هو الأمل الذي يدفعهم إلى الجهاد والكفاح والمواصلة. الأمل في غد أفضل تحملهم إليه سنوات التعليم والحلم بعيشة أخرى يكفلها لهم نجاحهم في الدراسة. أجل لابد أن هذا هو السر الذي يمنحهم المقدرة على قطع الأميال الطويلة، والمقدرة على تحمل الجوع الشديد والمقدرة على شرب مياه المدرسة الملوثة. أجل لا شك أن هذا هو ما يمنحهم المقدرة والصبر والجلد.

يعيدون قطع نفس المسافة ويعيدون خوض نفس المعركة مع الإرهاق والتعب ومع الجوع والعطش، حتى يصلوا أخيرا إلى جنتهم الموعودة وإلى سراج دربهم.

يرثي المدير منظرها بعد أن تلوثت ثيابها وتشعث شعرها، وتعلو علامات الشماتة وجه المعلم بعد أن صار مظهرها بائسا مثلهم.

تودع التلاميذ. تغادرهم من دون أن تغادر صورتهم مخيلتها ومن دون أن تنساهم. تجعل إسعادهم هدفا لها تحارب وتسعى لأجله. تجعل محو البؤس عنهم غاية تجاهد لأجلها وتناضل. تغادر المكان من دون أن تغادر وكأنه المارد قد احتواها. تتركهم من دون أن يتركوها وكأنهم الأرواح قد سكنتها. تغادر حاملة في أعماقها بؤسا شديدا وكأن بؤس المكان قد ألقى بظلاله عليها أيضا. تغادر مقررة أن تعود بالأفضل. تغادر مصممة على تغيير الوضع وعلى قلب الموازين. تغادر بعد أن عاهدت البؤس على كسر شوكته وعلى دحره.

تعود إلى العاصمة. تجري اتصالات مكثفة ولقاءات عديدة مع أصحاب المصانع والشركات ورؤوس الأموال. تحدثهم عن الأوضاع، تصفها لهم بمنتهى الدقة حتى يصابوا جميعا بالذهول وحتى ترق قلوبهم لحال أطفال المدرسة وحتى يقرروا جميعا الإسهام بمبالغ مالية محترمة تعيد الحق المسلوب لأطفال المدرسة.

تقرر أولا حفر بئر عميقة بالمدرسة وتقرر أن تكون حاضرة يوم تنبع أول قطرات ماء من الأعماق. الجميع ملتف حول موقع البئر : المدير، المعلم وتلاميذه وحتى سكان المناطق المجاورة هبّوا من كل صوب وحدب يبتغون الماء.

آلات الحفر تدور وتدور. العمال يجتهدون ويجتهـدون. التشويـق على أشده. الكل ينتظر ينبوع الحياة. وفجأة تتفجر المياه الجوفية عاليا في السماء. رذاذ الماء يتساقط كزخات مطر الشتاء. الكل يبتهج، الكل تتهلل أساريره والأطفال يتدافعون كل يريد أن تبلله المياه. الأطفال يتصايحون، يتراقصون. الأطفال تمسح المياه عن أجسادهم الغبار والأوساخ والأوحال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتمسح عن قسماتهم علامات البؤس والشقاء. الأطفال يفرحون، يهللون، يتراقصون. الأطفال تحررهم المياه، تعيد إلى عيونهم البسمة والصفاء، تعيد إلى أفواههم الضحكة والرجاء، تعيد إلى أجسادهم القوة والنشاط. الأطفال يخالونه البحر قد جاءهم من الأعماق، فتراهم كمن يسبح في الفضاء.

شكرها الجميع شكرا جزيلا وامتنوا. قبلها كل الأطفال وحضنوها جميعا بلا استثناء. فأحست نشوة الفرحة ولذة الانتصار. أحست بالسعادة والفخر وتملكها إحساس عميق بالراحة والسكينة. أحست بعظمة ما أنجزت فقررت أن تمضي قدما في تحقيق الإنجازات. أرادت بصدق وبكل قوتها أن تعيد إليهم حقهم في أن يعيشوا أحرارا كرماء، حقهم في الحياة، حقهم في الحلم وحقهم في الأمل وفي السعادة.

تعزم على جمع المزيد من المال قصد إنجاز أشياء كثيرة جميلة لأجلهم : ستبني لهم مطعما صغيرا يزودهم بوجبات صحية متكاملة. ستعيد بناء الوحدة الصحية. ستبني لهم مكتبة صغيرة تملؤها قصصا وحكايا. ستبني لهم قاعة أخرى للدرس وستغير السبورات. ستبني سورا عاليا لتحمي كل هذه المنشآت ولكن قبل كل هذا ستقتني لكل واحد منهم بما تبقى لها من مال، بدلتين جميلتين وحذاء، أدوات مدرسية ومحفظة جديدة ستملؤها أقلام تلوين وأوراقا. سيكون لكل واحد منهم ورقة. أجل ورقة وأقلام للزينة يرسمون بها حياتهم كما يرونها ويرسمون بها غدهم المنشود وحينها، حينها فقط سترتسم في عيونهم فرحة دائمة لا تزول ولا تمّحي مهما طال الزمن.

تشرع فعلا في إعداد هذه الأغراض. تعد ومن معها أكياسا تضع في كل واحد منها بدلتين وحذاء، محفظة، أدوات مدرسية، أوراقا وأقلاما للزينة ولا تنسى مطلقا أن تضع في كل كيس قطعة من شوكولاطة فكل الأطفال يحبون الشوكولاطة حتى أولئك المحرومين من حق الحياة الكريمة.

تحدد موعدا لتوزيع الأكياس وتنطلق هناك عند الحدود. يصطفُ التلاميذ منتظرين وعيونهم تلمع ترقبا ورجاء. ترى ما محتوى الأكياس؟ ما المفاجأة الموعودة؟

يعطون كل طفل كيسا ومعه غطاء صوفي دافئ ويطلبون منهم حملها إلى بيوتهم في الآن نفسه. يستمر توزيع الأكياس ساعات طويلة فلا بد من التثبت من أنّ كل طفل سيأخذ كيسه ليس أكثر. وفي أواخر اليوم يحدث ما لم يكن في الحسبان وما لم تتوقع. تهجم عليهم جحافل من الناس من كل صوب وحدب : سكان المناطق المجاورة علموا بالحدث : هنالك ملابس وأغطية توزع في المدرسة.

يهبّ نحوهم الجميع من كل صوب وحدب. الكل يريد حقه. الكل يريد أن يأكل، أن يلبس وأن يتدفأ. القوم يأتون فرادى وجماعات، حفاة، شبه عراة، مسلحين بعصيّ وهراوات. القوم يزحفون عليهم زحفا، يكتسحون المكان اكتساحا. يتخاطفون الأكياس فتتمزق وتتناثر محتوياتها أرضا فيتجاذبونها حتى يفتكونها أو تتمزق. القوم جياع. القوم حفاة. القوم عراة وفي المدرسة يوجد طعام، كساء وأغطية. القوم يتصايحون، يتدافعون ويتقاتلون فيما بينهم.

من تبقّى من الأطفال يصرخ ويبكي. يبكي خوفا وجزعا من المنظر ويصرخ يريد بدلته، يريد محفظته ويريد حقه. المساعدات صارت حقا مكتسبا ومشاعا للجميع فتنهب وتسرق. بالكاد تمكنت ومن معها من الفرار بجلدهم. القوم الجياع العراة يريدون المزيد من المساعدات بعد سنوات الإهمال والنسيان ويتهمونها بالانحياز إلى عائلات الأطفال دون سواهم. عبثا حاولت أن تفسر وأن تشرح. عبثا حاولت أن تقدم الوعود بتقديم المزيد من المساعدات في المرات المقبلة. عبثا حاولت فقانون الجياع هو قانون الغاب لا قانون العقل والمنطق. بالكاد نجت ومن معها من الضرب والشتم ومن خطر القتل.

أثناء مغادرتهم للمنطقة، اعترضهم بعض الأطفال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممن كانوا قد تسلموا أكياسهم وأغطيتهم وانصرفوا قبل حدوث الزحف. كان الأطفال بلا أكياس ولا أغطية والجميع يبكي. ترجلت من السيارة واتجهت نحوهم. احتضنوها بشدة وبكوا بين ذراعيها بحرقة.

سألتهم عن أكياسهم، أين هي؟ فأجابوها منتحبين أنها اختطفت منهم وانتزعت.

نظرت إلى أقدامهم وسألتهم: «أين الأحذية؟ لَمَ لم تنتعلوا الأحذية؟».

فأجابها أحدهم: «لقد كانت جميلة، جميلة جدًا. لم نشأ تلطيخها بالطين والوحل. أردناها أن تبقى جميلة جديدة».

«وقطع الشُوكولاطة. هل أكلتم قطع الشُوكولاطة؟»

ينتحبون جميعا ويجيبها أحدهم: «لا. أردنا أن نتقاسمها مع آباءنا وأمهاتنا وإخوتنا الصغار».

تحس مرارهم فتنتحب نحيبهم وتشهق معهم بالبكاء. أرادوا تقاسم قطعة شوكولاطة مع كل أفراد العائلة. علموا بأن إدخال قطعة شوكولاطة إلى البيت سيكون حدثا جللا فأرادوا زرع الفرحة في أسرهم.

ما أسهل فرحتهم وما أمنعها عليهم. ما أقرب بسمتهم وما أبعدها عنهم. ما أبسط طلبهم وما أعقد نيله. تبكي معهم بحرقة وتشهق. تبكي أملهم وأملها المسلوب الضائع. تبكي حلمها وحلمهم المسروق المنهوب. تبكي رجاءها ورجاءهم المصادر المسلوب.

يضيفون باكين: «لن نشعر بالدفء الليلة. سيخترق عظامنا البرد سيخترقها ككل ليلة. كانت الأغطية ناعمة جدًا ودافئة جدًا. وكنا قد بدأنا نشعر فعلا بالدفء يسري فينا ونحن نحملها».

«يا إلهي ماذا فعلت بهم وماذا أفعل؟». يعلو الصوت صارخا مدويا في أعماقها ويعلو.

«يا إلهي ماذا فعلت بهم وماذا أفعل؟». منحتهم الأمل فسلب منهم. منحتهم الفرحة والبسمة فانتزعت منهم. أذقتهم معنى الحلم ومعنى الرجاء وإذا به يسحب منهم. أردت لأحلامهم وآمالهم أن تكبر وتكبر، أردت لعزائمهم أن تقوى وتقوى وإذا بي من دون أن أريد أو أدري أسلب منهم القليل من الأمل. أحطم فيهم المقدرة الضئيلة على المضي قدما وأدوس على مساحتهم الوردية للحلم. يا إلهي ماذا فعلت وماذا أفعل؟. لا عصا سحرية لدي ولا مقدرة عجيبة. فماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ وكيف أفعل؟»

تتجمد الكلمات على شفتيها. تضيع العبارات في حلقها، تتوه ولا تخرج. «سامحوني..». كل ما تقدر على قوله هو: «سامحوني.. أنا فعلا آسفة.. آسفة جدًا..»

لا يفهم الأطفال لمَ تعتذر السيدة اللطيفة الرحيمة التي أحسُّوا حبها وصدقها. لا يفهم الأطفال لمَ تعتذر فهي لم تسرق أكياسهم ولم تنهبها. تعتذر منهم ثانية. تقبل كل واحد منهم ألف قبلة وقبلة. تبلل دموعها وجنة كل واحد منهم ثم تتركهم وتمضي.

كسراب، كطيف، كحلم تمضي. تخلفهم وراءها وتمضي. إلى فراشها الدافئ وغذائها الشهي وحياتها المرفهة تمضي، وإلى عششهم الباردة وجوعهم وعراهم يمضون.

يعلمها المدير من الغد بأن المدرسة قد تعرّضت لعملية سطو وتخريب أثناء الليل. فتعود ثانية إلى المدرسة غير مصدقة لما يجري. سلبت الأكياس واختطفت ومن سمع بالخبر متأخرا ولم ينهب من المساعدات، قرر أن ينتقم. هاجموا القسمين ليلا. حطموا الأبواب والنوافذ، حملوا السبورات والطاولات والمقاعد، فهكذا تقتضي العدالة بالنسبة إليهم.

تقسمها هذه الضربة فتهوي. يتجاوز حزنها حد المرارة، تتجاوز صدمتها حد الجنون والهذيان. لن يكون هناك دروس بعد اليوم في المدرسة ولن يكون هناك مدرسة أصلا. حطمت الجميع من دون أن تشاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو تريد، حطمت الأطفال والأسر، المدير والمعلم. حطمت الأمل والحلم والرجاء. أغلقت الملاذ وسدت المنفذ. يا ليتها لم تزرهم أصلا ويا ليتها لم تأت. فقط لو تركتهم على حالهم ولم تتدخل. يصرخ صوت في أعماقها : «لا . . لا يمكنني تحمل هذا الوزر الثقيل. لا يمكن».

شظايا الأحلام المحطمة تخدشها وتخدش حتى تدمي فيها الفؤاد والفكر. صدى صرخات الأطفال ونحيبهم يصدع توازنها حتى تكاد تهوي.

«لا. . لا يمكنني أن أمضي وأتركهم كأن لم يكونوا. ولكن ما الحلُ وما العمل لن يهبنا أحد بعد اليوم أمواله. تلك الأموال كانت أمانة وأنا فرطت في الأمانة من دون أن أشاء أو أريد».

تعود إلى العاصمة وتجتهد وتتعب وتشقى شقاء عظيما حتى تتمكن من إعادة جمع المال فقط لأجل إصلاح المدرسة المحطمة وفقط لأجل إعمار القاعات المنهوبة المسلوبة. لن يكون هناك وحدة صحية ولا مكتبة. لن يكون هناك مطعم ولا سور عال للمدرسة، لن يكون هناك أدوات ولا محافظ، لن يكون هناك ثياب ولا أحذية ولا أغطية. لن يكون هناك قصص ولا أوراق ولا أقلام للزينة. فقط ستعود المدرسة كما كانت. فقط ستعود الأقسام مكتظة والدُروس جوفاء كما كانت. فقط سيظل البؤس باديا على محيّا كل تلميذ وتلميذة. فقط سيظل البؤس طابعا كل الوجوه والنفوس. فقط سيظل البؤس راميا بظلاله على المكان، لا يحرره ولا يعتقه. فقط ستظل ذكراها حاضرة في ذهن كل طفل من أطفال المدرسة. سيذكرونها كملاك أنيق جميل، رقيق حالم حل بموطنهم يوما. سيذكرونها كطير حمام أبيض حلق فوق أرضهم يوما، ناشرا بين جناحيه الحلم والرجاء والأمل. فقط سيذكرونها كطيف، كنسمة صيف وكإحساس دافئ هموا بالشعور به ذات يوم.

أما هي فستذكرهم بحرقة ولوعة وحزن دوما. ستذكرهم كهدف لم تبلغه يوما، كحلم تحطم على جدران الواقع. وستظل ذكراهم كوخزة إبرة تنغرس في قلبها دوما، كإحساس مرير يعتريها دوما. وسيظل البؤس باديا على محياها دوما فبؤس المكان وبؤس الوضع يلقي بظلاله على جميع الوجوه ولا يستثني أحدا حتى الزائرين الذين يعبرون من هناك يوما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتبـة الـحيـاة الثّقـافـيّـة

تقديم عبد الرحمان مجيد الربيعي

« الهادي نعمان شاعر الألم والأمل »
لمحمد البدوي (تونس)

آخر إصدارات الناقد والباحث الجامعي د. محمد البدوي كتاب يتناول حياة وشعر أحد رواد الشعر التونسي هو المرحوم الهادي نعمان الذي أطلقت مدينته «المنستير» اسمه على أحد أشهر النوادي الأدبية فيها.

عنوان كتاب البدوي هو «الهادي نعمان شاعر الألم والأمل» فهكذا هو الرجل الذي عانى من ألم المرض طويلا ولكن الأمل لم يغادره في أن مستقبل وطنه بل والإنسانية جميعها سيكون أجمل وأن الأمل بذلك لن ينطفىء.

يتصدر الكتاب إهداء لافت من مؤلفه د. البدوي هذا نصه : (إلى روح الشاعر الكبير الهادي نعمان وفاء لذكراه عسى أن تدرك الأجيال القادمة قيمة هذا الشاعر الذي مرّ من الحياة كالطيف تاركا رصيدا شعريا صاغه بمداد القلب والروح).

كلمة الناشر جاءت بقلم الشاعرة نجاة المازني مسؤولة النشر في دار البدوي للنشر حديثة الولادة - هذا ثاني إصداراتها بعد كتاب «الناصرية، بغداد، تونس دراسات في أدب عبد الرحمن مجيد الربيعي». للبدوي نقد، وعنوان مقدمتها «وفاء للشاعر وللحياة الأدبية» التي حيت فيها جهود البدوي في التعريف برموز الثقافة والأدب في تونس وقالت : (لقد عاش الهادي نعمان يوشح بالكلمات خطى رحلته، رحلة الشعر والذات بين خصب الأمل وجدب المعاناة والألم ليثبت أن المجد للشاعر هذا الكائن الذي لا يخضع لفلسفة العدم) وتساءل إن كان محمد البدوي (هو ذاك الخل الذي انتظره شاعرنا حتى يثبت أن لا بقاء إلا للإبداع الحق الذي يلتحم بالأمل والجمال والحب والصدق وهو القائل :

هناك خلي سيأتي سوف يفهمني

هناك انساننا الآتي على وعد

مقدمة البدوي لكتابه عنوانها « في رحاب روسبينا» وجاء في مدخلها : (ليس من السهل أن أكتب عن الشاعر الهادي نعمان بعد عشرين سنة من رحيله فقد أخذ الزمن بكثير من التفاصيل التي كنت أراها مهمة ولم يبق في الذاكرة إلا أضغاث ذكريات ارتبطت بالتجربة الشعرية وبقصة بعض القصائد أو بقصة نشر ديوانيه «حساب السنين» و«المجد الشاعر»).

ويؤكد البدوي : (قد لا تكون هذه التفاصيل الحياتية مهمة لكني أراها عزيزة عليّ أدونها في غياب شبه كامل لإحتفال ساحتنا الثقافية بالتفاصيل الحياتية لأعلامنا وكل ما يفيد في تاريخ الأدب اليوم ونحن نكتفي بأننا نعيش مع الأعلام ونقاسمهم حياتهم. وقد يأتي حين من الدهر على أبنائنا وأحفادنا لن يجدوا أية جزئية تفيد لإعادة تركيب سير أدبائنا ومبدعينا كما كان يفعل القدامى إلا - من دوّن بنفسه سيرته الذاتية وقد تكون هذه التفاصيل التي سيرد ذكرها هامة بصفة جزئية أو كاملة لدى البعض).

ثم يروي المؤلف وتحت عنوان ثان من هذا التقديم (قصة معرفتي بالشاعر الهادي نعمان) التي تعود إلى أواخر الستينات - كما يذكر - وهو التاريخ الذي عثر فيه على ديوان «النغم الحائر» في المكتبة العمومية لمدينته «طبلبة» وكان وقتها تلميذا في الثانوي. ثم عرف ان صاحب الديوان هو الشاعر الهادي نعمان أصيل مدينة المنستير وأنه (شاعر مدح بورقيبة، وشاعر تأملات في البوح والوجود) على حدّ قوله.

لكنه أي المؤلف سيلتقي الشاعر ويروي حكاية لنشر ديوانه «حساب السنين» وفي هذا الموضوع تفاصيل مهمة، لينتقل حديث المؤلف بعد ذلك في موضوع ذي صلة عن (الهادي نعمان والمنستير) حيث يذكر المؤلف أن للشاعر (عشقا خرافيا) لهذه المدينة.

ثم يروي استرسالا قصة دخوله لإذاعة المنستير - أي المؤلف - كمنتج لبرامج ثقافية وما مارسه الشاعر من إلحاح عليه في هذا المجال حيث كان من مؤسسي هذه الإذاعة وله برنامج فيها عنوانه (أقلام على الطريق). والشاعر من أخذ بيد المؤلف وقدمه لمدير الإذاعة محمد عبد الكافي وقتذاك ليلحقه مع مقدمي ومنتجي البرامج الثقافية فيها ومازال فيها حتى يومنا هذا.

ويتحدث المؤلف بين ما يتحدث عنه عن انتظار الهادي نعمان للتوسيم الذي لم يحصل عليه في عيد الثقافة الوطني. وقد وسم فيه من يستحق ومن لا يستحق، ومات دون أن يحظى بهذا التوسيم. ويتواصل هذا الفصل السيري عن الهادي نعمان فيتحدث المؤلف عن كرمه وعن علاقته ببعض أدباء مرحلته مثل مصطفى خريف، وكذلك بعض وزراء الثقافة الذين مرّوا زمن تواجده الشعري أمثال الشاذلي القليبي والبشير بن سلامة وكذلك عن خوفه من المرض ليصل إلى نشر ديوانه «النغم الحائر» واضطراره لبيع زياتينه لغرض طبع هذا الديوان.

وفي باب (مواقفه السياسية) يذكر المؤلف أن الشاعر كان منتميا للحزب الحاكم (الإشتراكي الدستوري) ولكنه (لم يعبر عن طموحات سياسية ولا أهواء إيديولوجية. ويأتي إلتزامه لهذا الحزب من عشقه لشخصية الرئيس بورقيبة ودفاعه عن اختياراته في كل المراحل التاريخية حتى وإن لم تكن مقنعة كالرئاسة مدى الحياة التي مجدّها شاعرنا في قصيدة بالمناسبة مثلما مجّد مؤتمرات الحزب).

ونعتقد أن هذا الفصل السيري الطويل هو منطلق هذا الكتاب لبقية فصوله التطبيقية وهي : جدلية السلب والايجاب في شعر الهادي نعمان/ الشكل والايقاع في شعر الهادي نعمان/ تجربة الهادي نعمان تدمي القلوب وتغني الفكر/ التحول الفكري في حساب السنين.

كما يثبت المؤلف نصوص القصائد التي حذفت من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ديوانيه «المجد الشاعر» و«حساب السنين» لصدورهما بعد انقلاب السابع من نوفمبر 1987.

يقع الكتاب في 260 صفحة من القطع المتوسط – منشورات البدوي للنشر تونس 2013.

«أعشاب الأربعين» لمها عزوز (تونس)

صدر للشاعرة التونسية مها عزوز ديوان بعنوان «أعشاب الأربعين» ويقدم هذا الديوان للحركة الشعرية في تونس صوتا شعريا متميزا بعد أن امتلأت رفوف المكتبات بعديد الإصدارات الشعرية التي لم يتوقف عندها المعنيون لوقوع معظمها في دائرة السائد.

والديوان حائز على جائزة «الكريديف» للعام الماضي التي تمنح سنويا للإبداعات النسائية المتفوقة في تونس أهدت الشاعرة ديوانها إلى ثلاثة رجال يبقيهم الإهداء على غموضهم وقد جاء كالتالي :

(إلى رجل
حملني وهنا على وهن
وإلى آخر
استولدني بعض الحزن
وثالث. . . لم أنجب
حرصا على الشجن)

وغالبا ما تعني الأهداءات من أهدى ومن أهديت له أولهم فهو مسألة خاصة جدا كما نرى.

والشاعرة مها عزوز تتوفر على لغة شعرية متقنة وملأى. هي لغة شعر بامتياز، وعندما تستنجد بقاموسها المليء فأنها تقترّ فيه، كأنها تحاول أن تبقي للآتي بعضا منه.

من بين القصائد التي استوقفتنا قصيدة «قميص يوسف» ومنها قول الشاعرة :

تخب السفينة على الحصى
تكبو، تحبو، ترتفع
ويرتفع معها من كل زوجين اثنان
ثم يهوي الشقيق على شقيقه
في لهف وحسرة
أو قد يقتتلان
وأنا وأنت والسيدة زينب
تنشرنا شراعا «منقـّطا»
فيعتصم الجمع بالسقيفة
ثأرا لقميص عثمان
كان عدلا
أن تنقذنا السفينة
والعاصفة بكر
من الطوفان)

هذا مقتطف من القسم الأول لهذه القصيدة إذ نرى الشاعرة ممتلئة بالرموز والإحالات بدءا « من العنوان» قميص يوسف» لتمضي إلى رموز أخرى تحاول أن تؤلف بينها ضمن مناخ هذه القصيدة فهناك «السيدة زينب» وهناك «السفينة» في إشارة واضحة إلى سفينة نوح ثم «السقيفة» و«قميص عثمان». . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما كان هذا التراكم مأخذا، وتعمل على التخفيف من وطأته من خلال الخاتمة الناعمة التي تقول :

(يا أنت
اشتقت لحظة يختم
العشق على الوريد
ويتردد الصهيل
بين الأحضان ياأنت
هل أنقذتنا السفينة
إذ حملت
والعاصفة بكر
وقد كوّر لنا الزمان)

جاء الديوان في 100 صفحة من القطع المتوسط ويضم 32 قصيدة – سنة النشر 2011

نشر دار المها (تونس).

«في السلوك الفردي والسياسي الحديث» لسيف الله الطرشوني (تونس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر للكاتب سيف الله الطرشوني كتاب بعنوان «في السلوك الفردي والسياسي الحديث».

يأتي مدخل الكتاب بمقتطف من المفكر الفلسطيني ادوارد سعيد.

والمؤلف متحصل على الأستاذية في الاقتصاد السياسي وقد تلقى تكوينا في عدد من بلدان العالم أمثال ماليزيا واليونان والصين. وأقام عدة سنوات في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو أيضا باحث في علم السكان في الجامعة التونسية.

وهو يحمل عدة شهادات من معاهد دولية معروفة وبذلك يمكن اعتبار كتابه هذا خلاصة تجربة علمية رصينة أهلته لأن يحتل عدة مواقع حاليا منها: ممثل تونس لدى مؤسسة أنا ليت الأورومتوسطية لحوار الحضارات (2007 – 2012) وهو الآن رئيس الجمعية التونسية لدعم التوازن الثقافي بين الجهات.

من فصول الكتاب هذه العناوين : في الحس السياسي لدى المواطن، حول مساهمة الفرد في الحياة السياسية، في تفكير الفرد السياسي، مدخل في ماهية التفكير السياسي الجماعي، رأي الفرد السياسي ودوره في اتحاذ القرار، الفرد أمام الإقناع السياسي، التغيير السياسي، مقاومة التغيير السياسي: قوة المعارضة، مجرد رؤى حول المستقبل.

وكما نلاحظ من هذه العناوين أنها تؤشر لطبيعة هذا البحث الذي تظل المكتبة التونسية بحاجة إليه خاصة وأنه رأي من مختص في موضوعه وليس مجرد كتابة إنشائية.

جاء الكتاب في 132 صفحة من القطع المتوسط – طبع في المطبعة الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع – سنة النشر 2013 (تونس).

حين ينطق « الصمت »
في رواية الهام عبد الكريم (العراق)

بدأت القاصّة العراقية الهام عبد الكريم النشر أوائل عام (1973) عندما نشرت إحدى قصصها في مجلة «الكلمة» العراقيّة، وكانت قصصها الأولى قد بشرتنا بقادمة جادة للقصّة العراقية، جاءت إلى جامعة بغداد من هناك، من الجنوب، ومن البصرة تحديدا.

كان عدد كاتبات القصّة قليلا ،نتذكر منهنّ سهيلة داود سلمان، بديعة أمين، لطفية الدليمي، ابتسام عبد الله، عالية ممدوح، ناصرة السعدون (التي لم تنشر رواياتها إلاّ بعد سنوات من انجازها)، بثينة الناصري وأخريات.

ولكن هناك ندرة في عدد الكاتبات من مجايلات الهام عبد الكريم نذكر منهنّ ميسلون هادي وهدية حسين، عالية طالب، ثمّ أسماء قليلة أخرى نذكر منها إيناس البدران مثلا.

وكما هو الشأن مع الساردين البصريين المتميّزين من الرائد محمود عبد الوهاب إلى الأنيق محمد خضير الذي شكل علامة كبيرة في السرد العراقي إلى أسماء أخرى مازالت تعطي بسخاء أمثال لؤي حمزة عباس وآخرين ولدت قصص وروايات إلهام عبد الكريم بملامح ذلك العالم البهي.

وكانت لنا كلمة حول هؤلاء المبدعين البصريين ومن أجيالهم المختلفة رأينا فيها أن في داخل كلّ واحد منهم يعيش سندباد جديد ما داموا أحفاد «السندباد البصري» الذي عمّر الذاكرة بحكاياه التي كانت ترددها الأمّهات والجدّات أمام مواقد الشتاء القاصة والروائية الهام عبد الكريم ورثت تلك الحكايات التي تعامل معها المخيال الشعبي بالحذف والإضافة فاحتفظت بطزاجتها ومن استمع اليها صغيرا ستعيش في ذاكرته أينما حلّ.

جاءت كاتبتنا إلى بغداد لتلتحق بالجامعة، ولم تكتف بدور مدرسة لغة فذهبت إلى عالم الكتابة ومن أحد أوسع أبوابه الممكنة أوائل سبعينات القرن الماضي وهو باب الصحافة حيث كانت ولادة أقاصيصها الأولى التي قدمت إضافة لمساهمات المرأة العراقية في إثراء مدوّنة القصّة في بلدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرّت سنوات طويلة على مغادرتي للعراق، ومعها انقطعت متابعاتي التفصيليّة لجديد القصّة العراقية خاصّة بالنسبة لمشاركة الكاتبات فيها وخاصّة إلهام عبد الكريم وعندما وصلتني هدية الكاتبة هذا العام روايتها «الصمت» ومجموعها القصصية «منحنى خطر» قلت في سرّي : ها هي إلهام مازالت متواجدة وحاضرة تراكم جديدها على قديمها في عمليّة إثراء واضحة، كما أقرأ عن اصدارات أخرى لها لم أطلع عليها أو أعلم بها، لكنّها صدرت على أيّة حال أو في طريقها إلى ذلك، ففي الرواية صدر لها « الماء والنار» عام 2001، و«نساء» (معدّة للطبع)، كما صدرت لها مجموعة قصصيّة بعنوان «انزلاق» عام 2006.

وربّما كان لها قبل هذه الاصدارات أو بعدها أعمال أخرى.

رغم كلّ شيء ورغم كلّ ما يمكن للمرء أن يواجهه من صدمات تتعلّق به شخصيّا وكان لها منها

ما يهد «الحيل» في ما هو شخصي أو ما يتعلّق بالوطن وجراحاته التي لا تندمل وتفجيراته وانقساماته التي قد يهرب المبدع منها لا خوفا بل احتجاجا عليها غالبا بكتابة أخرى وها هي إلهام عبد الكريم وقد ذهبت في روايتها «الصمت» إلى ماض لم تعشه تاريخا لكنّها تواجدت فيه جغرافيا حيث البصرة مسقط الرأس وشدو الذاكرة بالعجيب والغريب.

رواية «الصمت» تستعيد فيها الكاتبة مدينتها سنوات الاحتلال البريطاني لها، ذلك الاحتلال الذي جابهه العراقيون في واحدة من أجل ثوراتهم وهي ثورة 1920 التي اصطلحوا على تسميتها بثورة العشرين اختصارا ورغم أن الجنوب كان ساحتها إلاّ أن العراقيين كلّهم شاركوا فيها من الوسط إلى الشمال فهي ثورة شعب.

رواية «الصمت» هي سيرة البصرة من خلال سيرة أسرة، أم أرملة تعيش في بيت يطلّ على بستان نخيل مع ولديها رياض وأحمد وابنتها عتاب.

والكاتبة مأسورة برسم الأسرار والغموض فالأولاد لا يعرفون ماذا تعمل أمّهم ويظلّ عملها سؤالا حتّى تأخذ معها ابنتها عتاب لتعرف أن أمّها تعمل في حمام نساء وتمتهن التدليك أي ما يسمّى في تونس «حارزة».

هؤلاء الأبناء لا يعرفون أباهم، إذ لم يره أحد منهم، ولعلّ هذا الإشكال سيظلّ مثار سؤال ما دام هؤلاء الأبناء مختلفي الأعمار، كبيرهم رياض وبعده أحمد ثمّ عتاب، إذن كيف كانت الأمّ تحمل وتنجب وأين الرجل. وهو إشكال ظننّا أنّ المؤلفة ستكشفه أو توضحه، ولكنّها لم تفعل، هي هكذا تحب نسج الأحاجي حول شخصية الأمّ التي لم تفصح لأبنائها ان بستان النخيل هو ملكهم، لا يعرفون ذلك الا بعد سنوات ويوم وفاة الفلاح الذي كان يشرف على فلاحته.

وستكون للغموض مساحة أخرى عندما يأتي القادم الغريب وهو عجوز ضئيل الجسم من بلاد بعيدة لا يعرف شيئا من اللغة العربية وليس معه الا خرج وضع فيه بعض حاجياته، جاء يسأل عن أحمد الذي استهواه عالم البحر فعمل بكلّ المهن الصغيرة في ميناء البصرة دليلا لبعض السياح الغرباء ولذا جاء هذا المسافر الغريب وهو يحمل خرجه ومعه اسم أحمد الذي عثر عليه، وانبهر أحمد به وبغموض شخصيّته وعندما مرض حمله معه إلى بيته ليسهر عليه، وقد أوصى له بالخرج قبيل وفاته ليتمّ دفنه في ربوة تحوّلت إلى مقبرة، ولم يكن أحمد يعرف ديانة هذا الرجل الذي كان يتفاهم معه الاشارات وببعض الكلمات الممكنة.

شخصيّة هذا الغريب هذا انبهر بها الأخ أحمد، حتى كاد أن يكون نسخة فتيّـة منه.

ورغم أن العمل في السفن مهنة شاقة كاد أحمد أن يدفع حياته عندما فقد توازنه على اللوح الرابط بين السفينة والشاطئ الا أنّه ظلّ مأسورا بهذا العالم، وهو هنا على العكس من أخيه رياض الذي اكتفى بإدارة شؤون البستان وتزوّج وأنجب وأصبح له بيت وأبناء.

أمّا عتاب فكانت لهم بمثابة الأمّ رغم انّها أصغرهم سنّا. وبعد وفاة الأمّ ألحقتها صاحبة الحمام للعمل كمدلكة بدلا من أمّها ورغم صغر سنّها وصعوبة قيامها بهذا العمل الشاق.

الحمام (البصرة) بعيني عتاب:

لم تشأ الكاتبة أن تلج عالم الحمام وأسراره عندما كانت الوالدة حيّة، ولكن عالم الحمام سينكشف بكل ما حوى عندما تدخله عتاب عاملة.

كلّ طقوس العمل بدءا من ايقاد النارّ ومن يقوم بذلك إلى الكثير من التفاصيل التي تتعلق بتسييره وحرص صاحبته على نظافته ما دامت النسوة اللواتي يرتدنه من الأسر المعروفة.

كما أن للمالكة طقوسها، أين تجلس، وكيف تتعامل، قامتها، سطوتها، رقتها، آثار الجدري الذي شفيت منه ولكن خارطته بقيت مرسومة على وجهها.

لكن ترادف الأيام لا يستمر على ما هو عليه ولا بّد من تحريك هذا المعتاد اليومي مثل مجيئ الراقصات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الحمام ليغتسلن فيه، ومن المعروف أن البصرة كانت تضمّ مجموعة ملاه ليليّة تنافس فيها بغداد والسبب انّها ميناء وكلّ الموانئ مفتوحة لرفاهية القادمين، حصل هذا منذ الاحتلال البريطاني.

ولم يمرّ دخول هذه الفرقة الفنيّة الغريبة للحمام عابرا بل كانت له ردود أفعال، وقد قدمت لنا الكاتبة تفاصيل زياراتهنّ للحمام من خلال عتاب التي بدت وكأنّها الضمير الصامت الذي يتابع ما يراه ويدونه في ذاكرته.

ثمّ يأتي اقتحام مجموعة من الشباب للحمام هربا من الشرطة الذين كانوا يطاردونهم لإيداعهم السجن إذ هم من المقاومين للإحتلال.

وقد حمتهم الحاجة مالكة الحمام بعد أن أقنعت زبوناتها بما ينتظرهم إن لم تحمهم.

وعندما يسقط طلاء منزع الحمام تظهر صورة طائر غريب يخاله من ينظر إليه وكأن عينيه تصوبان إلى أجساد النساء العارية.

واعتبره بعضهنّ أنّه طائر العنقاء الذي يحمي الحمام ومن فيه من الكوارث.

وسنرى بعد ذلك أن وجوده لم يحل دون دمار الحمام كاملا بعد أن أتى عليه حريق كاسح.

ومن المشاهد المضافة هو ظهور مجموعة كبيرة من الرجال الغرباء بلحاهم الطويلة وقيامهم بتنظيف الشوارع وقطع أغصان الأشجار الزائدة وسقي الأشجار وكانوا يتحرّكون ورجال الشرطة المسلحون يحيطون بهم.

فتعرف زبونات الحمام أنّهم سجناء من جنسيات غريبة والسجن الذي يضمّهم قريب من الحمام.

وقد أمر رجال الشرطة صاحبة الحمام بعدم السماح للنساء المغتسلات بالخروج ما دام هؤلاء السجناء يعملون.

وعندما أصبح هناك في المدينة سجينات رغم قلّة عددهنّ تمّ استئجار منزل ليحول إلى سجن نسائي بحماية سجانات.

و ذات يوم وفي ساعة مبّكرة قادت السجانات هؤلاء السجينات إلى الحمام ليغتسلن قبل أن يعرض على الحاكم البريطاني.

هنا أذكر أن الحمامات العامّة كانت موجودة في مدن الجنوب وهي من بقايا الفترة العثمانية ولذلك كانت تسمّى «الحمام التركي» عند البعض، أو «حمام السوق» عند العامّة من النساء.

وفي تونس كما نعلم مازال الحمام حاضرا ومتوّفرا في كلّ المناطق، الراقية والشعبيّة، والنساء يترددن عليه بشكل منتظم وكذلك الرجال مرة في الأسبوع على الأقلّ.

لكن ذلك لم يبق في العراق بالانتشار الذي كان عليه وربّما اختفى في عدد من المدن.

مصائر الأخوة:

كانت الكاتبة تعود إلى الشخصيات المحورية الثلاث رياض الأخ الأكبر الذي كاد أن يجنّد في الجيش البريطاني ويرمى في حرب بعيدة لا يعود الذاهبون إليها إلى بلدانهم ثانية.

لكن صغر سنّه حال دون تجنيده ثمّ انصرف بعد ذلك إلى الحياة المستقرّة في العمل والزواج وتربية الأبناء، ولم يفكر يوما في مغادرة البصرة إلى أي مكان آخر أو كأنه لا يعرف أن هناك دنيا أخرى بعد بصرته.

أما عتاب فلم يدر بخلدها أن الحاجة مالكة الحمام التي كانت تعاملها كابنتها وتحنو عليها أنّها قد أورثتها الحمام وفقا لوصيّتها.

و هكذا تقمّصت دور الحاجة وأدارت الحمام باقتدار وفق تقاليد الحاجة، وما دام العاملون والعاملات فيه هم أنفسهم الذين كانوا زمن الحاجة.

وقد كبرت عتاب وهرمت دون أن ترتبط برجل. لقد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارست أمومتها المبّكرة على أخويها، وظلّت مرابطة في منزل الأسرة ومنتهى أملها أن يزورها أخواها أو أولاد رياض الصغار.

وحده أحمد ظلّ محلقا في سماوات حلمه يدوّن مشاهداته وما يعيشه في رحلاته المتوصلة ورؤيته لأقوام غرباء في جزر نائية، وتكبر مجلدات الأوراق التي يدوّن عليها وكلمّا اكتمل مجلّد يودعه عند أخته.

القصّة القصيرة في الرّوايـة :

الهام عبد الكريم مؤلفة رواية «الصمت» ظلّت أمينة للفنّ الأوّل الذي شغفت به مبكرّا وهو القصّة القصيرة، فنرى روحية هذه القصّة في كلّ فصل من فصول روايتها، تتعامل معه تعامل القصّة القصيرة إذ تضع له عنوانا مستقلا، وكأنّه عنوان قصّة مثل : وداع حزين تلوح به العباءة، للماضي وجه غريب، حريق في رماد الأشياء وغيرها.

وتروي بعض الفصول بضمير الغائب وأخرى بضمير المتكلّم، وقد وزعت فصول هذه الرواية تحت مسمى «حكاية» وهي أربع حكايات :

1 - حكاية الصمت الأولى
2 - حكاية الصمت الثانية
3 - حكاية الصمت الثالثة
4 - حكاية الصمت الأخيرة.

وفي هذه الحكايات الأربع تعرفنا على الكثير من إيقاع الحياة في البصرة التي كانت في بدايات القرن الماضي، البصرة ثغر العراق وشريان ارتباطه بالماء، بالبحر والمحيطات البعيدة.

ولذا لا تخلو روايات وقصص البصريين من روح المغامرة سواء في شكلها الفنّي أو في الروح السندبادية العامرة بالقصص والغوص في المجهول.

يبدو لي وفق حدود اطلاعي أن إلهام عبد الكريم قد قدمت رواية حققت فرادتها بكونها رواية أعادت بناء ما كان في بصرة الذاكرة وليست البصرة القائمة الآن التي احدث فيها الزمن ما أحدثه من هدم وبناء، من اتساع واعادة تشكيل للجغرافيا إن لم أقل وللبشر بعد كل نكبات البلد.

ولم يكن «الصمت» الذي اختارته الكاتبة عنوانا صمتا مستلبا، منسحبا، مختبئا، بل هو صمت له لسان روى حكاية «البصرة» وقتذاك بذاكرة الطفلة التي كانتها الكاتبة قبل أن يتسع المدى أمام عينيها لتبصر ما وراء الأشجار القادمة.

ولغة الرواية قد تذهب إلى المباشرة أحيانا أو إلى السرد المتأني الدافق وخاصّة في اصطلاء أعماق «عتاب» التي أصبحت خارج الزمن وقد مرت بالأحداث كما مرت الأحداث بها وهي تتأمّل بصمتها ذي اللسان.

منشورات دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com